

Francisco López Alfonso, Eduardo Romano, Eduardo Espina, Zully Segal, Arturo Carrera, María Caballero, Fernando Rodríguez y **Guillermo Sheridan**
Vanguardias iberoamericanas

Charles Tomlinson
La inundación

Beatriz Fernández Herrero
América, utopía renacentista

Félix Grande
En memoria de Juan Carlos Onetti

Francisco J. Cruz Pérez
En memoria de Eliseo Diego



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

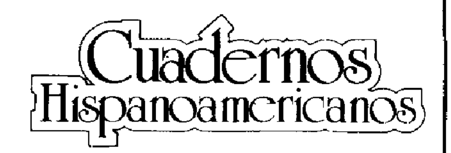
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.L. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-94-003-9



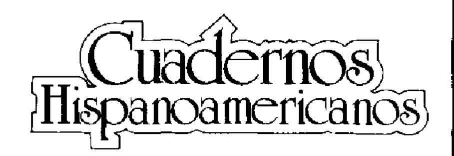
529/30

Vanguardias iberoamericanas

529/30

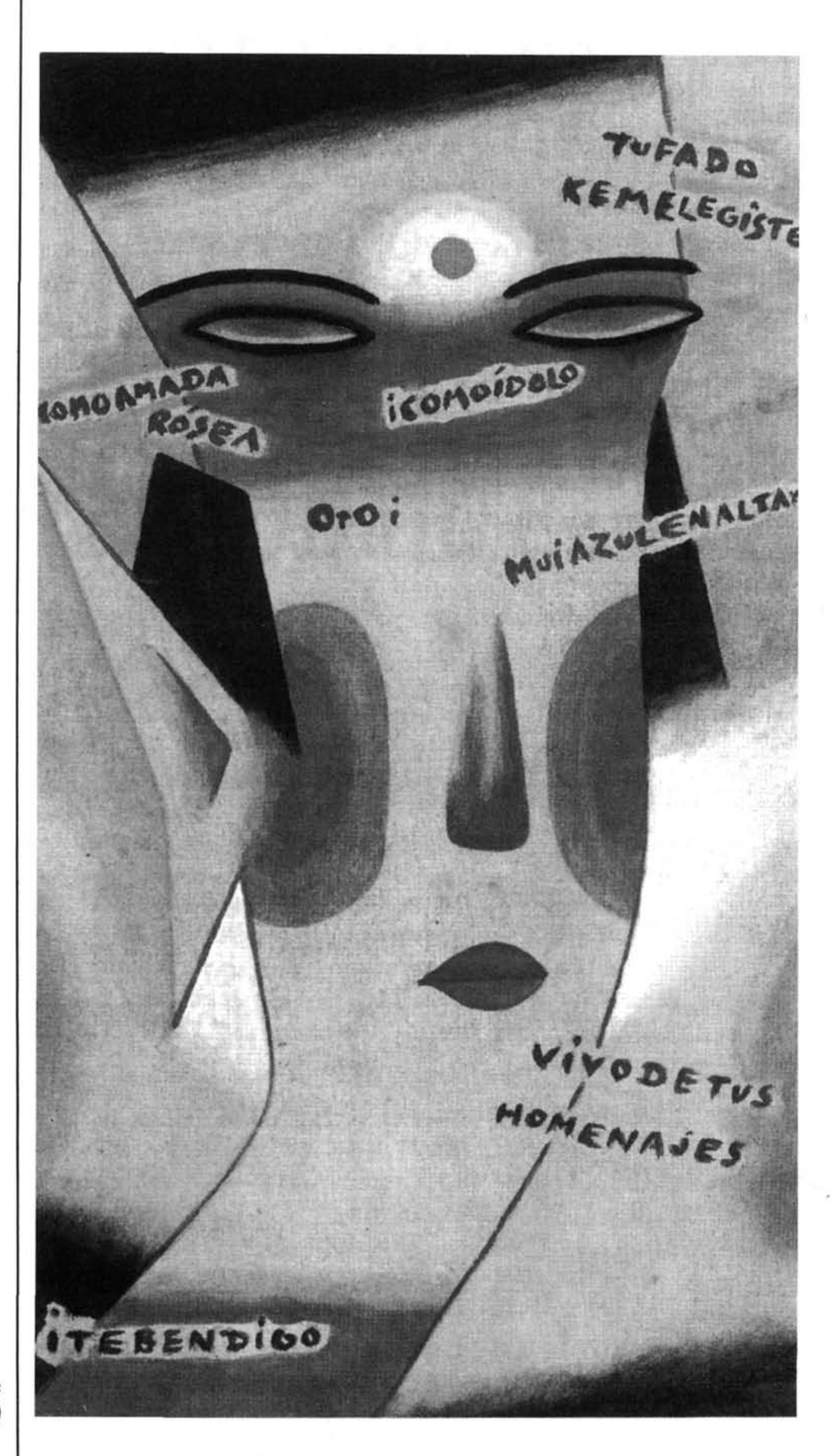
Cuadernos Hispanoamericanos

Invenciones y ensayos



529/30

VANGUARDIAS IBERO-AMERICANAS



Xul Solar: «Tu fado ke me elegiste» (1920)



Hispanoamérica y la modernidad de 1922

I. Vanguardia y modernidad hispanoamericana

En febrero de 1922, la vanguardia hacía su ingreso oficial en América latina con la Semana de Arte Moderno de São Paulo, en la que participaron músicos, pintores y sobre todo poetas. El mismo año veía la publicación de *Trilce* de César Vallejo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo y *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce.

Naturalmente, no se trataba sólo de un punto de partida, sino también de un coronamiento. Entre 1912 y 1916 Vicente Huidobro ya estaba elaborando los principios de su teoría poética que adquiría cuerpo por primera vez en *Espejo de agua* (1916) y un año antes, Ricardo Güiraldes había publicado *El cencerro de cristal,* «trastienda clandestina —según Leopoldo Lugones— de las mixturas de ultramar, donde el fraude de la poesía sin verso, la estética sin belleza y las vanguardias sin ejército aderezan el contrabando de la esterilidad, la fealdad y la vanagloria»[1]. El único número de *Los Raros: revista de orientación futurista* aparecía en 1920 y, en 1921, mientras Borges y sus camaradas vestían las paredes de Buenos Aires con la revista mural *Prisma,* al norte, a miles de kilómetros, Maples Arce pegaba de noche, entre carteles de toros y teatro, la hoja volante *Actual número 1,* donde expresaba su disconformidad con el orden imperante:

> Con este vocablo dorado: estridentismo, hago una transcripción de los rótulos dadá, que están hechos de nada, para combatir la «nada oficial de los libros, exposiciones y teatro». En síntesis una fuerza radical opuesta contra el conservatismo solidario de una colectividad anquilosada[2].

El ejemplo del vanguardismo europeo —conocido desde el mismo año de la publicación del primer manifiesto futurista y sobre el que la juventud

[1] *Citado por Giovanni Previtali, «Ricardo Güiraldes y el movimiento de vanguardia en Argentina», en* Movimientos de vanguardia en Iberoamérica, Memoria del undécimo congreso, *México, Universidad de Texas, 1965, págs. 31-39, pág. 31.*

[2] Actual número 1, Hoja de vanguardia, Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce, *diciembre de 1921, recogido en* El Estridentismo, *México, 1921-1927, introducción, recopilación y bibliografía de Luis Mario Schneider, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, págs. 41-48, pág. 46.*

literaria de América se lanzaría con ansias carnívoras— resultaba innegable y así lo reconocía el brasileño Mario de Andrade, teórico e impulsor del más nacionalista de los ismos latinoamericanos: «el espíritu modernista y sus modas fueron directamente importados de Europa»[3].

Sin embargo, ello no significa que la vanguardia latinoamericana fuera una importación sin más de la cultura europea. Por el contrario, era la legítima expresión artística y literaria de la modernidad alcanzada en los demás órdenes de la existencia, tanto por las circunstancias propias, como por los acontecimientos más generales del mundo occidental al que pertenecía[4].

Los pulmones de Rusia
soplan hacia nosotros
el viento de la revolución social.
Los asalta braguetas literarios
nada comprenderán
de esta nueva belleza
sudorosa del siglo,
y las lunas
maduras
que cayeron,
son esta podedumbre
que nos llega
de las atarjeas intelectuales[5].

La primera gran guerra y la revolución soviética, cada una con sus propias dimensiones, eran acontecimientos que conmoverían las estructuras del atávico mundo hispanoamericano. Como en los desenvolvimientos de las películas norteamericanas, donde el pordiosero de ayer es el jefe de una sociedad secreta de hoy, y la dactilógrafa aventurera, una multimillonaria de incógnito, los cambios serían continuos, bruscos, profundos.

La guerra del 14 aceleraba la incorporación del subcontinente al agresivo expansionismo estadounidense[6]. El nuevo imperialismo, mucho más ambicioso que el británico, rompía el antiguo pacto entre la metrópoli europea y la oligarquía autóctona, adueñándose del sector productivo, al tiempo que ejercía un proselitismo democrático.

Esta desnacionalización de la riqueza explica que los plutócratas gobiernos hispánicos fueran reacios al proyecto panamericano, cuya auténtica intención no podía escapar a la más lerda perspicacia. No obstante, la drástica reducción en el volumen de las exportaciones impuesta por la conflagración europea les obligó a reconsiderar su postura: «El capitalismo yanqui invade la América indo-íbera. Las vías del tráfico comercial panamericano son la vías de esta expansión. La moneda, la técnica, las máquinas y las mercaderías norteamericanas predominan cada día más en la economía de las naciones del Centro y del Sur»[7].

[3] *Citado por Wilson Martins, «El vanguardismo brasileño», en* Los vanguardismos en la América Latina, *prólogo y materiales seleccionados por Oscar Collazos, La Habana, Casa de las Américas, 1970, págs. 259-275, pág. 271.*

[4] *En tal sentido se expresan Nelson Osorio T.,* La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (antecedentes y documentos). *Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985, págs. 24-25 y Hugo J. Verani «Las vanguardias literarias en Hispanoamérica», prólogo al volumen* Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos), *Roma, Bulzoni, 1986, págs. 9-44, págs. 11-12.*

[5] *Manuel Maples Arce,* Urbe. Super-Poema Bolchevique en 5 cantos *(1924), págs. 191-192, recogido en Luis Mario Schneider,* op. cit., *págs. 189-198.*

[6] *La incorporacion quedaba registrada en el rápido aumento de las inversiones norteamericanas entre 1914 y 1929: 1641 millones de dólares en 1914 y 5369 millones en 1929.* Vid. *Marcello Carmagnani,* Estado y sociedad en América Latina, 1850-1930. *Barcelona, Crítica, 1984, págs. 184 y ss.*

[7] *José Carlos Mariátegui, «El Ibero-americanismo y el Pan-americanismo» (1925).* Temas de Nuestra América, *volumen 12 de* Obras Completas, *Lima, Amauta, 1960, págs. 26-30, pág. 28.*

La asunción directa del sector productivo —minería y agricultura, básicamente— por parte de las grandes compañías norteamericanas, que ocasionalmente empleaban las más modernas técnicas en los nuevos centros coloniales antes que en la metrópoli[8]; la incorporación de Hispanoamérica al renovado capitalismo internacional significaba un gran salto tecnológico, «999 calorías./ Rumbbb... Trrraprrrrrrch... chaz»[9]. Aparecieron los primeros automóviles, los primeros *trucks,* los primeros aviones y todo cambió desde entonces; hasta la misma tierra que los geógrafos mostraban era ahora menos redonda. Hispanoamérica, como escribió Huidobro, entraba en «el ciclo de los nervios», y la poesía también cambió:

Tranvías

Con el fusil al hombro los tranvías
patrullan las avenidas
Proa del imperial bajo velamen
de cielos de balcones y fachadas
vertical cual gritos
Carteles clamatorios ejecutan
su prestigioso salto mortal desde arriba
Dos estelas estiran el asfalto
y el trolley violinista
va pulsando el pentagrama en la noche
y los flancos desgranan
paletas momentáneas y sonoras[10].

Definitivamente, el siglo XIX había concluido para Hispanoamérica y un nuevo espíritu recorría sus vastas extensiones. El proyecto de la oligarquía agrícola y ganadera para asegurarse la hegemonía interna se agotaba irremediablemente, acelerado por el golpe de mano del neocolonialismo estadounidense y acosado por los agentes de la modernidad latinoamericana: la clase media, el proletariado y la macrourbe.

El centro de gravedad se desplazaba del campo semifeudal a la inmensa ciudad, producto del incoherente desarrollo impuesto por la metrópoli a los núcleos de exportación que atraían —y no siempre con posibilidad de trabajo— tanto al excedente de población rural como a los emigrantes europeos que no regresaron a sus países de origen; la inmensa ciudad que hacía imposible las viejas relaciones clientelares y desplegaba una cruenta *struggle for life* —como dice algún personaje arltiano—, anunciando una más consciente lucha de clases:

He aquí mi poema:
Oh ciudad fuerte
y múltiple,
hecha toda de hierro y de acero.
Los muelles. Las dársenas.
Las grúas.

[8] *Carlos M. Rama,* Historia del movimiento obrero y social latinoamericano contemporáneo, *Barcelona, Editorial Laia, 1976, pág. 90.*

[9] *César Vallejo, poema XXXII, «Trilce» (1922), en* Obra poética, *Archivos, Madrid, 1988, pág. 206.*

[10] *Jorge Luis Borges, poema aparecido en* Ultra, *número 1, Madrid, 30 de marzo de 1921, recogido en Guillermo de Torre, «Para la prehistoria ultraísta de Borges», en* Al pie de las letras, *Buenos Aires, Losada, 1967, págs. 171-185, pág. 181.*

Y la fiebre sexual
de las fábricas.
Urbe:
Escoltas de tranvías
que recorren las calles subversivas.
Los escaparates asaltan las aceras,
y el sol saquea las avenidas[11].

A través del episodio revolucionario en el conquistado derecho democrático, la clase media asumía el poder y la posibilidad de alcanzar finalmente las reivindicaciones formuladas desde principios de siglo.

No se trataba de un fenómeno que afectara a este y aquel otro país. Más allá de las fronteras geográficas y lingüísticas, los pueblos iberoamericanos se movían en una misma dirección. Economía, situación social y política imponían a cada nación un ritmo análogo y la literatura también se tornaba un hecho supranacional. Se explica así que los ecos vanguardistas resonaran en casi toda Hispanoamérica, en focos sin la menor conexión y no sólo en los grandes centros culturales[12].

De forma más explícita, la vanguardia en Hispanoamérica constituía algo más que una suma de manifestaciones aisladas:

> Entramos en cordial relación con poetas de otros países americanos. No existe el río: no existe la Cordillera, no existen la altiplanicies ni los límites de país a país... (El río, la cordillera y la altiplanicie seguían en buen estado de presencia a pesar de la frase...) Hacíamos americanismo y pongo americanismo en minúscula para distinguirlo del gritado Americanismo Oficial que tan beneméritamente se ocupa en juntar a todos los imbéciles de América[13].

II. ¿Dos vanguardias hispanoamericanas?

En 1926 aparecía *El índice de la nueva poesía americana.* El libro, prologado por Huidobro, Borges y Alberto Hidalgo, recogía —además de composiciones de éstos— poemas de los argentinos Leopoldo Marechal y Francisco Luis Bernárdez; de los chilenos Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva y Pablo Neruda; del guatemalteco Luis Cardoza y Aragón; de los mexicanos Manuel Maples Arce, Carlos Pellicer y Salvador Novo; del uruguayo Ildefonso Pereda Valdés... Una salteada lectura de sus páginas resulta suficiente para comprender que el vínculo de aquella poesía escrita en países tan distantes entre sí residía en la voluntad de *torcerle el cuello al cisne de engañoso plumaje,* en el ejercicio de la nueva sensibilidad, en cuyo nombre se convocaban entusiásticamente a los jóvenes escritores desde los manifiestos:

> Martín Fierro siente la necesidad imprescindible de definirse y llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad

[11] *Manuel Maples Arce,* Urbe, op. cit., *pág. 192.*

[12] *Hugo J. Verani,* op. cit., *pág. 10-11.*

[13] *Carta de Ricardo Güiraldes a Borges y Caraffa, citada por Klaus Müller-Bergh, «El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas», en* Homenaje a Manuel Alvar, *Madrid, vol. I Gredos, 1988, págs. 279-302, págs. 301-302.*



y de una NUEVA comprensión, que al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión[14].

No obstante, por encima de esta unidad fundamentada en la oposición a lo «viejo», la vanguardia se polarizaba en torno a lo nacional y lo cosmopolita[15], traductores actualizados de la tensión centrípeta y centrífuga que desde su mismo origen ha cruzado la estructura cultural hispanoamericana: primero en el debate colonial entre criollos y peninsulares; luego, a lo largo del siglo XIX, en las dicotomías civilización y barbarie, conservatismo y liberalismo, catolicismo y positivismo.

La polarización, sin embargo, no admitía ser expresada en los términos que emplea Ángel Rama: «Un sector de la vanguardia, junto al rechazo de la tradición realista en su aspecto formal, intenta recoger de ésta su vocación de calar en una comunidad social; el otro sector, por conservar íntegra su formulación de la vanguardia, que comporta una ruptura drástica con el pasado y remite a una inexistente realidad que espera en el futuro, intensifica su vinculación con la estructura de la vanguardia europea (...) necesariamente a través de la admisión de un universalismo»[16].

El supuesto rechazo del sector universalista a «calar» en la sociedad en virtud de su integridad vanguardista, es insostenible. Justamente, este afán de devolver el arte a la praxis, de *calarlo* en la vida gastada por los deberes de la mano, cubierta de sudor y humo, consituye uno de los presupuestos esenciales de la vanguardia. ¿Acaso Borges, Guillermo de Juan y Eduardo González Lanuza pegan en las paredes de Buenos Aires la revista *Prisma* por absurdo capricho? ¿No hay en ello la voluntad política de descender el ARTE desde su etéreo sagrario hasta la calle a fin de hacerlo accesible a un público más amplio, un público que no era precisamente el parisiense?:

Hemos lanzado *Prisma* para democratizar esas normas [las de la estética ultraísta]. Hemos embanderado de poemas las calles, hemos iluminado con lámparas verbales vuestro camino, hemos ceñido vuestros muros con enredaderas de versos[17].

Esta vanguardia cosmopolita era algo más que la síntesis quintaesencial de todos los ismos europeos. Por más que ofreciera trazas de «club de amigos de París en Buenos Aires con las manos transpiradas»[18], el suyo era un diálogo plenamente americano; aunque este diálogo únicamente pudiera sostenerse desde las grandes urbes ya modernizadas y homologables a los centros europeos. Nada de asimilación; se escribía desde el seno del propio sistema literario: «Hacer arte, con elementos propios y congénitos, fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente (...)»[19].

Una cuestión diferente es que el nuevo esquema de referencias y valores del mundo urbano lo transformara en algo distante y ajeno al resto de

[14] *«Manifiesto» de* Martín Fierro *(Buenos Aires), año 1, n.° 4, 15 mayo 1924, págs. 1-2, recogido en Hugo J. Verani,* op. cit., *págs. 297-299, pág. 297.*

[15] Vid. *Ángel Rama, «Mezzo secolo di narrativa latinoamericana»,* Latinoamericana. 75 narratori, *Florencia, Vallecchi, 1973, págs. 11-12.*

[16] Ibíd., *pág. 12.*

[17] *Jorge Luis Borges et al., «Proclama»,* Prisma: Revista Mural, *n.° 1, diciembre de 1921, recogido en Hugo J. Verani,* op. cit., *págs. 283-285, pág. 285.*

[18] *David Viñas.* Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar, *Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974, pág. 58.*

[19] Actual número 1, Hoja de vanguardia, Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce, *recogido en Luis Mario Schneider,* op. cit., *pág. 45.*

la nación, al ámbito rural. Evidentemente, el poeta, el narrador de la ciudad infinita no escribía para la sociedad entera del país; sólo para su grado social algo ampliado, para la clase media[20] —sector fundamentalmente urbano— que en la segunda década del siglo XX había ingresado de forma simultánea en la cultura, en la economía y en la política.

Por supuesto, existían oscilaciones en torno a esta línea central que podían llevar desde la desculturización de poetas como el ecuatoriano Alfredo Gangotena que sólo escribió en francés, hasta la más tácita decisión de Alejo Carpentier de *traducir* para lectores europeos el mundo americano con su concepto de escritura barroca:

> Nuestra ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal. Bien se las arreglaron los románticos alemanes para hacer saber a un latinoamericano lo que era un pino nevado cuando aquel latinoamericano jamás había visto un pino ni tenía noción de cómo era la nieve que lo nevara[21].

Estas posturas —más allá de su fortuna estética— mostraban el peligro de extremar la opción cosmopolita, pero en forma alguna ilegitimaban su americanismo.

Los andamios interiores de Maples Arce, *Avión* de Kyn Taniya o *Los veinte poemas* de Oliverio Girondo estaban escritos para un público que conocía la realidad desde la que se hablaba y desde su propia lengua. Y aunque existiera una cierta dependencia al emplear las estructuras, los recursos, o más exactamente, las formulaciones epistemológicas elaboradas por la vanguardia central, no existía esnobismo mimético, pues éstas respondían igualmente a la realidad hispanoamericana tratada.

Enfrentado a la inquietante problemática, Borges afirmaba en 1932: «Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos el derecho a esta tradición mayor que el que puedan tener los habitantes de una u otra nación occidental». Entendía que los hispanoamericanos actúan dentro de esa cultura, y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial, con lo cual los argentinos, y los sudamericanos en general, pueden manejar todos los temas europeos, «manejarlos sin superstición, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas»[22].

El ejemplo de su *salvaje* manipulación de la cultura europea a partir de la publicación de *Inquisiciones* (1925) revelaba que la recepción de la vanguardia central por parte de los cosmopolitas no fue estrictamente pasiva.

De existir, el colonialismo cultural de este sector vanguardista se fundamentaría más que en la imposición del sistema literario eurouniversal[23], en la dirección única de la circulación artística; circunstancia que, por otra parte, no era propia exclusivamente. Europa, «corazón del planeta» —como

[20] *Ángel Rama, «Diez problemas para el novelista latinoamericano», en* VVAA. Literatura y arte nuevo en Cuba. *Barcelona, Laia, 1977, págs. 195-259, pág. 209.*

[21] *Alejo Carpentier, «Problemática de la actual novela latinoamericana»,* Tientos y diferencias, *Buenos Aires, Calicanto Editorial, 1976, págs. 7-39, págs. 35-36.*

[22] *Jorge Luis Borges, «El escritor argentino y la tradición»,* Discusión (1932), Obras completas, *Buenos Aires, Emecé, 1974, págs. 267-274, págs. 272 y 273.*

[23] *Ángel Rama, «Mezzo secolo di narrativa latinoamericana»,* op. cit., *principalmente págs. 13-14.*



la denominaran los firmantes del manifiesto chileno *Rosa náutica* —con una porosidad mínima, ignoraba la producción de la periferia de Occidente. Y cuando se interesaba por ella, lo hacía desde una perspectiva desnivelada y de forma escasamente altruista:

> América Latina.
> Ahí tenéis dos palabras que en Europa han sido y son explotadas por todos los arribismos conocibles. América Latina. He aquí un nombre que se lleva y se trae de uno a otro bulevar de París, de uno a otro museo, de una a otra revista tan meramente literaria como intermitente[24].

Tal era el caso de *La Gaceta Literaria*, que haciendo gala del nacionalismo imperialista[25], sugerido en el subtítulo de la revista —«Ibérica: Americana: Internacional»— defendía en el editorial del número 8 (15 de abril de 1927) la mayor propiedad del término Hispanoamérica frente a la versión francesa de América Latina y proponía a *Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica:*

> Que nuestro hispanoamericanismo, que el criterio de *La Gaceta Literaria*, en este punto cardinal de vitalidad expansiva, es absolutamente puro y generoso y no implica hegemonía política o intelectual de ninguna clase, lo evidencia el hecho de que nosotros siempre hemos tendido a considerar el área intelectual americana como una prolongación del área española. Y esto, no por un propósito anexionista reprobable, sino por el deseo de borrar fronteras, de no establecer distingos, de agrupar bajo un mismo común denominador de consideración idéntica toda la población intelectual en la misma lengua; por el deseo de anular diferencias valoradoras, juzgando con el mismo espíritu personas y obras de aquende y allende el Atlántico[26].

El tono empleado y, sobre todo, la misma propuesta, debieron resultar demasiado provocativos a los escritores hispanoamericanos, que no rehuyeron la polémica. Entre otras revistas participaron *Martín Fierro, Crítica* y *El Hogar* de Buenos Aires, *La Pluma* y *Cruz del Sur* de Montevideo y la cubana *Orto*. Todas rechazaron lo que entendían como prepotencia inmotivada, siendo *Martín Fierro*, bajo la firma de Rojas Paz, Molinari, Borges y otros, la más contundente: «¡Madrid se siente imperialista, tiránico! ¡Madrid quiere tutelarnos!»[27].

La negativa a la pretensión hegemónica peninsular estaba plenamente justificada por cuanto olvidaba que la vanguardia española, estrechamente vinculada a los movimientos de otros países europeos, formaba parte de un común proceso hispánico en el que Oliverio Girondo, Borges y Vallejo marchaban codo a codo con Gerardo Diego, Guillermo de Torre y Juan Larrea; por cuanto quería olvidar el paso de Huidobro por Madrid en 1918, saludado por Cansinos-Asséns como «el acontecimiento supremo del año literario» y decisivo en la eclosión del ultraísmo.

Sin embargo, alguna razón guardaba el editorial de la revista española: «Desde un punto de vista de libreros, los escritores de *La Gaceta Literaria*

[24] *César Vallejo, «Se prohíbe hablar al piloto»*, Favorables París Poema *(París), n.° 2 octubre, 1926, págs. 13-15, pág. 13 (edición facsímil, Sevilla, Renacimiento, 1982).*

[25] *Tal es al menos la opinión de Carmen Bassolas, prólogo a* La ideología de los escritores, Literatura y Política en La Gaceta Literaria (1927-1932), *Barcelona, Fontamara, 1975, págs. 9-44, pág. 17.*

[26] *Recogido en Carmen Bassolas,* ibíd., *págs. 18-23, pág. 21.*

[27] *José Carlos González Boixo, «El meridiano intelectual de Hispanoamérica»; polémica suscitada en 1927 por* La Gaceta Literaria, Cuadernos Hispanoamericanos, *n.° 459, septiembre 1988, págs. 166-171, pág. 168.*



estaban en lo cierto cuando declaraban a Madrid meridiano literario de Hispanoamérica. En lo que se refiere a su abastecimiento de libros, los países de Sudamérica continúan siendo colonias españolas»[28].

El mismo derecho a disponer de ombligo propio, vociferado por los cosmopolitas, guiaba la callada labor de los llamados nacionalistas, localistas o regionalistas, menos aficionados al manifiesto y al escándalo.

La diferencia entre unos y otros residía básicamente en que los primeros escribían desde las grandes capitales y los localistas desde el *interior del país* y no en unívocas posiciones políticas o sociales[29].

Pese a los obstáculos que separaban estos mundos, todo se acercaba en el momento conmovido del telégrafo sin hilos, de las tercas locomotoras, de los audaces camiones. En tales circunstancias no era posible ignorar el impulso modernizador sin caer en la contraaculturación, sin resignarse a sumirse en la charca y el pasado autóctono, en el folklore y la arqueología.

La sofisticada maquinaria de los centros de explotación agrícola y, sobre todo, minera se incorporaba mágicamente a la naturaleza americana y los ojos nativos, asombrados en un principio, se adaptaron al nuevo paisaje que imponía una mayor tensión al cotidiano vivir. Ciertamente, el trato semifeudal que los gamonales mantenían con el campesinado no desapareció, pero a su lado surgía un sistema de relaciones y valores que nada tenía que ver con el pasado[30].

> Los dólares de la Mining Society habían comunicado a la vida provinciana, antes tan apacible, un movimiento inusitado.
>
> Todos mostraban aire de viaje. Hasta el modo de andar, antes lento y dejativo, se hizo rápido e impaciente. Transitaban los hombres, vestidos de caqui, polainas y pantalón de montar, hablando con voz que también había cambiado de timbre, sobre dólares, documentos, cheques, sellos fiscales, minutas, cancelaciones, toneladas, herramientas[31].

De cualquier modo, a pesar de la efectiva modernidad, la abisal diferencia entre este mundo rural y las grandes capitales imposibilitaba la apropiación de las técnicas expresivo-cognoscitivas, no ya de la vanguardia europea, sino también de la cosmopolita. Los ritmos, estructuras y referencias urbanas no eran automáticamente traducibles al ámbito rural, lo que obligó a los escritores a adoptar crítica y creativamente aquellos hallazgos vanguardistas susceptibles de sugerir la específica modernidad del propio ámbito.

El resultado fue, en palabras de Guillermo de Torre, una vanguardia «con sentido propio y cierta ambición particularista» frente a la otra, la cosmopolita que «era solamente un reflejo o adaptación de la europea»[32].

El juicio de valor callaba que tanto la exótica y auténtica como la apócrifa vanguardia hispanoamericana crecían sobre el humus de la propia tradición, álbum de retratos que permitía descubrirse a través de un antepasa-

[28] *José Carlos Mariátegui, «La batalla del libro» (1928),* Temas de nuestra América, *págs. 118-121, pág. 118.*

[29] *Saúl Yurkievich,* A través de la trama (sobre vanguardias literarias y otras concomitancias), *Muchnik Editores, Barcelona, 1984, págs. 7-8. También Ángel Rama, «La tecnificación narrativa»,* Hispamérica, *año X, n.º 30, diciembre, 1981, págs. 29-82, págs. 70-71 y 78.*

[30] *No puede ignorarse la fundación de numerosos partidos comunistas y de algunos socialistas en la década de los 20.* Vid. *Carlos M. Rama,* op. cit., *principalmente págs. 80-88.*

[31] *César Vallejo,* El tungsteno *(1931), vol. 6 de* Obras completas, *Barcelona, Laia, 1976, págs. 9-10.*

[32] *Respuesta de Guillermo de Torre a la encuesta de Miguel Pérez Ferrero sobre la vanguardia, aparecida en el número del 1 de junio de 1930 de* La Gaceta Literaria, *recogida en* Los vanguardistas españoles 1925-1935, *selección de Ramón Buckley y John Crispin, Madrid, Alianza Editorial, 1973, págs. 406-413, pág. 410.*



do o reírse de su cuello y su corbata: «Martín Fierro, por otra parte, ha reivindicado, contra el juicio europeizante y académico de sus mayores, un valer del pasado. A esta sana raíz debe una buena parte de su vitalidad»[33].

Igualmente callaba que sobre este legado cultural —algo que debía ayudar a vivir más que una herencia a venerar—, ambas tendencias desarrollaban una equivalente operación transculturadora; el inexcusable impulso europeo resultaba apenas perceptible en la orientación centrípeta por la necesaria adecuación a una realidad profundamente distinta; como apenas era perceptible en la centrífuga, contrariamente, por el parecido entre las grandes ciudades a uno y otro lado del Atlántico.

Y es que, en realidad, localista y cosmopolita no eran dos vanguardias antitéticas y perfectamente delimitables. Eran únicamente los polos extremos del amplio espectro vanguardista hispanoamericano[34]; variada unidad en cuyo interior puede ubicarse sin dificultad la producción de autores como Arlt, Vallejo o Neruda, que no coincidían plenamente con las orientaciones polares:

> El mundo de las artes es un gran taller en el que todos trabajan y se ayudan, aunque no lo sepan y lo crean. Y, en primer lugar, estamos ayudados por el trabajo de los que nos precedieron y ya se sabe que no hay Rubén Darío sin Góngora, ni Apollinaire sin Rimbaud, ni Baudelaire sin Lamartine, ni Pablo Neruda sin todos ellos juntos[35].

Sólo así se entiende la concomitante producción criollista del cosmopolita grupo de Florida, el doble rostro del modernismo brasileño[36], las oscilaciones de la vanguardia chilena, de todo el continente entre el *primitivismo* y un *esteticismo ultramoderno*, a fin de... «cristalizar un programa ideológico nuestro, pensado por cuenta propia... establecer base de una tradición de arte nacionalista... que será criolla y universal a un mismo tiempo»[37].

Probablemente esta tensión entre regionalismo, nacionalismo y ruralismo de un lado, y cosmopolitismo, internacionalismo e industrialización del otro —a la que ni siquiera el modernismo brasileño con su concepto de literatura nacional pudo escapar—, constituya el gesto específico de la vanguardia hispanoamericana, expresión de la problemática inserción de una cultura periférica en la modernidad de las primeras décadas del XX[38].

III. De la euforia a la década infame

Con esa manera única en los adolescentes de frotarse los ojos al despertar, Hispanoamérica se incorporaba de forma definitiva al siglo XX: el in-

[33] *José Carlos Mariátegui, «La batalla de Martín Fierro» (1927),* op. cit., *págs. 115-118, pág. 116.*

[34] *Merlin H. Forster, «Latin American Vanguardismo: Chronology and Terminology», en* Tradition and Renewal (Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture), *Edited by Merlin H. Forster, University of Illinois Press, USA, 1975, págs. 12-50, págs. 49-50. También Nelson Osorio T.,* La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (antecedentes y documentos), *Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985, págs. 68-69.*

[35] *Pablo Neruda, «Latorre, Prado y mi propia sombra»,* Para nacer he nacido *(1978), Barcelona, Bruguera, 1980, págs. 411-431, pág. 425.*

[36] *Wilson Martins, «El vanguardismo brasileño», en* Los vanguardismos en la América Latina, *prólogo y materiales seleccionados por Oscar Collazos, La Habana, 1970, págs. 259-275, págs. 270-273.*

[37] Nguillatum. Periódico de literatura y arte moderno, *Año 1, 6 de diciembre de 1924, n.° 1, citado por Klaus Müller-Borgh,* op. cit., *pág. 293.*

[38] Vid. *Sonia Mattalía, «Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *números 454-455, abril-mayo 1988, vol. I, págs. 329-343, pág. 335-337.*

greso al área hegemónica estadounidense, la agitación social que acompañaba la caída del estado oligárquico con el ascenso de la clase media y la consolidación del proletariado, las ciudades sin límites y las altas montañas coronadas de futuristas complejos mineros...

Todo era nuevo bajo el sol y la desconcertante producción de estridentistas, martinfierristas y modernistas brasileños señalaba más allá de la muerte de la poesía, la novela o el teatro decimonónicos. Expresión y simultáneamente agente de la intensa convulsión experimentada en el continente, la vanguardia entablaba una lucha no sólo contra las extenuadas formas modernistas, sino también contra las vetustas permanencias de un mundo feudalizante y remoto.

> Por la revisión de los valores falsos y gastados.
> Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones.
> Por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas, teóricas y prácticas, artísticas y científicas.
> Por la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a las cátedras. Por la autonomía universitaria.
> Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui.
> Contra las dictaduras políticas unipersonales, en el mundo, en la América, en Cuba[39].

En Cuba, en Brasil, en cualquier otro país, la vanguardia no era un fenómeno exclusivamente estético, no se restringía a los límites de la pura literatura. Su presumible apoliticismo quedaba desmentido por la tarea del Grupo Minorista, de los estridentistas y los agoristas, de los miembros de la revista *Amauta,... Martín Fierro* desaparecerá como resultado de las diferencias surgidas en su seno sobre la conveniencia o no de apoyar la candidatura de Yrigoyen a la presidencia de la República[40] e incluso *Contemporáneos;* el más militante de los órganos apolíticos opinará políticamente sobre diversos temas[41].

Desde el momento de su origen, el nuevo arte quería ser «sociológico», aspiraba a una auténtica y nueva interpretación de la tierra, ambicionaba constituirse en una verdadera filosofía de la vida. Consecuencia de ello, el descubrimiento de la naturaleza, de la ciudad, de los hombres que se movían en sus laberintos, mestizos, indios, blancos o negros[42].

Sin embargo, en este esfuerzo comprensivo, de *historización interna,* como lo denomina Rama, hubo mucho de mistificación. Los escritores de vanguardia, pertenecientes a la clase media de fuerte conciencia nacionalista, querían prolongar sus orígenes más allá de sí mismos e identificarse con los orígenes de la nación[43]. El arrabal de Buenos Aires se convirtió en materia poética por excelencia y los papeles se poblaron de *compadritos, almacenes rosados, taperas azules, calles enternecidas de árboles.* El «espíritu de la tierra», según conocida fórmula, recorría el continente de un extremo a otro, inventándolo más de lo necesario:

[39] *«Declaración del Grupo Minorista», publicado en* Social, *La Habana, 7 de mayo de 1927, pág. 7, recogido en Hugo J. Verani,* op. cit., *págs. 119-122, pág. 121.*

[40] Vid. *Adolfo Prieto, «Boedo y Florida»,* Estudios de literatura argentina, *Buenos Aires, Galerna, 1969, págs. 29-55, pág. 42.*

[41] *José Correa Camiroaga, «La vanguardia y la literatura latinoamericana»,* Acta Literaria Academiae Scientiarum Hungaricae, *Tomus 17 (1-2), págs. 55-70 (1975), pág. 63.*

[42] *Ángel Rama, «Mezzo secolo di narrativa latinoamericana»,* op. cit., *pág. 10.*

[43] *Federico Schopf,* Del vanguardismo a la antipoesía, *Roma, Bulzoni, 1984, pág. 194. Véase también H.A. Murena, «Martinfierrismo» en* Expliquémonos a Borges como poeta, *compilación y prólogo de Ángel Flores, México, Siglo Veintiuno, 1984, págs. 43-67.*



¡Necesitamos, necesitamos olvidar al Brasil!
Tan majestuoso, tan sin límites, tan sin propósitos,
él quiere descansar de nuestro terrible cariño.
¡El Brasil no nos quiere! ¡Está harto de nosotros!
Nuestro Brasil está en otro mundo. Este no es nuestro Brasil.
No existe Brasil alguno. ¿Existirán acaso los brasileños?[44]

En tales circunstancias se produjo el hundimiento de la bolsa de Nueva York. La crisis, sensible en toda Hispanoamérica a partir de 1930, determinó la drástica reducción de las exportaciones y de los precios. Pero, posiblemente, fuera la radical supresión de préstamos a los gobiernos latinoamericanos por parte de los organismos monetarios internacionales lo que dio el golpe de gracia al proceso reformista antioligárquico[45] —por más que ya estuviera reducido a meras manifestaciones formales—, al tiempo que revelaba la frágil hegemonía de las clases medias.

La oligarquía, que había diversificado sus inversiones, poseía el control nacional de las finanzas y estaba en condiciones de asumir nuevamente el poder. Para ello, no obstante, necesitaba de la clase media a la que ofrecía un papel subalterno en el mando, garantizándole además todas las conquistas sociales ya alcanzadas, así como un mejor nivel de vida.

La situación de una y otra y, sobre todo, la inexistencia de conflictos esenciales entre ambas, favorecieron la alianza que permitía controlar la totalidad del poder político.

Nada escapó a los penetrantes ojos del capital estadounidense. Su actitud pasiva equivalía a la aquiescencia de la operación que, habida cuenta de la debilidad del proletariado, aseguraba una fase de estabilidad política y social capaz de hacer fructificar la riqueza.

Se abría así una época de extendido desempleo, porque el peso de la crisis se hizo recaer sobre el sector más débil, sobre hombres que pasaban con un pan al hombro, sobre otros que temblaban de frío y tosían; se abría así una época en la que el ejército entraba a escena en Argentina y en Brasil, acallando la justa cólera de los que limpiaban un fusil en su cocina. La sombra del fascismo se proyectaba en Hispanoamérica y Carlos Mastronardi, nostálgico, veraz, pudo afirmar: «Fuimos los últimos hombres felices».

Las circunstancias habían cambiado. La vanguardia, atenta al devenir, no huyó hacia islas remotas, ni se dejó arrebatar por los serafines. El tiempo era su materia, el tiempo presente, los hombres presentes: «Hoy entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente —escribía Arlt en el prólogo a *Los lanzallamas* (1931)—, no es posible pensar en bordados».

Había terminado el período más o menos iconoclasta de los manifiestos. En esta segunda etapa[46], los escritores se sentían en la obligación de incrementar su actividad política, de intentar modificar el curso de los acontecimientos. El arte, arma concienciadora, debía llegar al mayor público

[44] *Carlos Drummond de Andrade, «Himno nacional»,* Poemas, *traducción, selección y prólogo de Francisco Cervantes, México, Premiá editora, 1982, pág. 18.*

[45] *Marcello Carmagnani,* Estado y sociedad en América Latina 1850-1930, *Barcelona, Crítica, pág. 198.*

[46] *Admiten la existencia de esta segunda etapa de la vanguardia hispanoamericana Merlin H. Forster,* op. cit., *págs. 16-18 y Wilson Martins,* op. cit., *págs. 262 y ss.*

posible; de aquí —por más que ultra hubiera proclamado la muerte de la novela—, la elección de la narrativa, modo discursivo de aceptación relativamente fácil y con gran capacidad de penetración ante el destinatario, como demuestra la recepción de las llamadas subliteraturas.

Por todo el continente aparecían novelas cuyos universos eran reconocibles para sus lectores. Ya no se trataba únicamente de las selvas, de los vastos llanos; también se revelaban las ciudades laberínticas, pobladas de cafetines humeantes y paredes sin revocar, de mujeres despeinadas que se preocupaban por la escasez o ausencia del salario[47].

Eran textos legibles en su voluntad de hacer llegar mensajes considerados muy importantes; maniqueos, porque el mensaje no podía ser cuestionado; esquemáticos en su afán de ingresar a un público no ilustrado.

Dueña de las enseñanzas de Joyce, de Kafka, variablemente dosificada de imágenes ultraístas, la escritura se hacía enérgica, violenta, e incorporaba material documental, directo, en bruto, que, como las cajas de cerillas o los periódicos de los *collages* cubistas, aspiraba a derribar las barricadas que separaban arte y vida. La distancia real respecto al naturalismo era, pues, mayor de lo aparente.

Surgida en los años 30, mucho más abundante en la década siguiente, esta novela era, en palabras de Arturo Uslar Pietri, «el equivalente criollo de la novela proletaria de otras literaturas»[48]. Como la novela rusa de la revolución, como la novela de avanzada española, era literatura de urgencia, literatura bolchevique.

Las analogías existentes entre ellas no eran casuales. Ya desde los años veinte, el grupo Clarté, Liga de solidaridad intelectual para el triunfo de la causa internacional, tuvo un fuerte eco en Hispanoamérica: en Argentina su órgano de expresión fue la revista *Claridad*, dirigida por José Ingenieros; en Cuba, A. Baralt fue su secretario; en México tuvo su tribuna en la revista *El hombre libre* y en Perú ejerció influencia en la creación de *Amauta*[49]. Las editoriales españolas Oriente, Historia Nueva, Cénit, Hoy y Jason, surgidas al final de los veinte, con su propósito de elaborar una conciencia colectiva, atiborraron el mercado nacional y el hispanoamericano con genéricas obras de izquierda revolucionaria y con novelas de la revolución soviética que ejercieron un notable influjo en la narrativa indigenista de los años 30 y 40: «El escritor hispanoamericano asoció las condiciones del campesino ruso a las condiciones del campesino indio y cambió la tundra por la puna. Por lo demás se mantuvieron los mismos símbolos, una temática muy parecida y una prosa, muy similar también, de frases recortadas, frente al gran simbolismo modernista»[50].

Naturalmente, no toda esta literatura comprometida era de signo marxista; anarquistas y sonrosados liberales la cultivaron igualmente. Natural-

[47] *Ángel Rama, «Mezzo secolo di narrativa latinoamericana», op. cit., págs. 23-24.*

[48] Breve historia de la novela hispanoamericana, *Madrid, Mediterráneo, 1974, pág. 135.*

[49] *Víctor Fuentes,* La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936, *Madrid, Ediciones de la Torre, 1980, pág. 49.*

[50] *Antonio Lorente, «La novela indigenista: Ciro Alegría, José M.ª Arguedas, Jorge Icaza»,* Literatura y Sociedad en América Latina, *dirigido por Valentín Tascón y Fernando Soria, Salamanca, Editorial San Esteban, 1981, págs. 229-250, pág. 233.*



mente, tampoco fue la única tendencia novelística, aunque sí claramente la dominante. Algunos poetas como los mexicanos Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia realizaron esporádicas incursiones en el ámbito de la narrativa[51], elaborando novelas de delicado lenguaje y novedosas técnicas y estructuras que por su desconfianza en la inmediata eficacia social de la literatura o por su negativa adscripcionista, fueron cómodamente juzgadas en aquel clima de urgencia, a menudo, de forma injusta, como arte reaccionario, como literatura a puerta cerrada.

La poesía cultivada en estos años mostró las mismas virtudes que la prosa, a la cual cedió el lugar preeminente, y adoleció de sus mismos defectos, que las más delicadas sensibilidades supieron dominar. Huidobro se estremeció al oír clavar el ataúd del cielo, Vallejo quiso desgraciarse ante la tragedia española y Drummond de Andrade tembló frente a la vida:

Provisionalmente no cantaremos al amor,
que se refugió más hondo que los subterráneos.
Cantaremos el miedo, que esteriliza los abrazos,
no cantaremos el odio porque no existe;
existe sólo el miedo, padre nuestro y nuestro compañero,
el gran miedo de los sertones, de los mares,
el miedo de las iglesias,
cantaremos el miedo de los dictadores,
el miedo de los demócratas,
cantaremos el miedo de la muerte y el miedo después de la muerte.
después moriremos de miedo
y sobre nuestra tumba nacerán flores amarillas y miedosas[52].

Después vino la segunda gran guerra...

Francisco José López Alfonso

[51] Vid. *Arturo Uslar Pietri*, op. cit., *págs. 146 y ss.*

[52] *Carlos Drummond de Andrade, «Congreso internacional del miedo»*, op. cit., *pág. 23.*

«Debe eliminarse de la literatura lo que no encierre una idea honesta, clara y precisa.»



Horacio Quiroga, por Justo Barboza

Horacio Quiroga, ¿primer escritor rioplatense de vanguardia?

El surgimiento de los movimientos de vanguardia en América latina, como tantos otros procesos histórico-literarios, requiere una explicación desde nuestra propia dinámica interna y no la simplificación reduccionista, mecánica, que se halla en los manuales historiográficos más corrientes, para los cuales sólo reproducimos epigonalmente lo que generan las metrópolis.

Aun si aceptamos tal enfoque, la vanguardia rioplatense de los años veinte no es reductible a la europea. En todo caso, quienes aceptaron ser apenas réplica (de Torre, González Lanuza, los primeros libros de Bernárdez) del futurismo italiano o del ultraísmo español, carecen hoy día de mayor interés frente a los que trazaron nuevos derroteros partiendo de la incitación externa.

Es el caso de Jorge L. Borges, cuyo criollismo poético (desde *Fervor de Buenos Aires,* 1923) y teórico (desde algunas notas para *Proa y Martín Fierro,* de 1924) significaba en todo caso una nueva etapa para la poética nativista que por lo menos desde la década del ochenta venían desplegando ciertos intelectuales nacionalistas, como Joaquín V. González.

Pero, sobre todo, un grupo de escritores adoptaba posiciones verdaderamente originales, sin que ningún manifiesto común los nucleara. Roberto Arlt era uno de ellos y, según expliqué en una breve nota para esta misma publicación[1], su narrativa de corte expresionista tenía equivalentes en la poesía de Nicolás Olivari (*La musa de la mala pata,* 1926) y en algunas otras expresiones artísticas de proyección popular.

Una de esas expresiones era el teatro de Armando Discépolo, sus exitosos grotescos de esos mismos años: *Mateo* (1923) y *Babilonia* (1925) en el Teatro

[1] *Romano, Eduardo, «Artl y la vanguardia argentina» en* Cuadernos hispanoamericanos, *Madrid, 373, julio 1981, págs. 143-149.*

Nacional; *Stéfano* (1928) en el Cómico. Otra, las primeras letras tangueras de su hermano Enrique Santos Discépolo: «Quevachaché», tras un estreno fallido en Montevideo (1926), porque sus versos no se ajustaban a las convenciones vigentes para ese tipo de canción, lo cantó Tita Merello en una revista del teatro Apolo, en Buenos Aires, y Carlos Gardel le dio su espaldarazo al grabarlo para el sello Odeón, con acompañamiento de guitarras, a fines de 1927.

Dicha tendencia expresionista, me pregunto, ¿carecía de antecedentes en la región? Hasta ahora, sólo en el caso de la literatura teatral pueden señalarse indagaciones al respecto, motivadas por la escritura precursora de Carlos Mauricio Pacheco, cuyas primeras piezas, con rasgos propios del grotesco —considero a esta modalidad una variante de la fórmula estética expresionista—, se remontan a principios de siglo: *Los tristes o gente oscura* (1906), *Los disfrazados* (1908), etc.

En el campo de la narrativa, puedo consignar el hecho sintomático de que Ricardo Güiraldes titulara *Aventuras grotescas* una parte de sus *Cuentos de muerte y de sangre* (1915). Los cuatro textos allí incluidos tematizan la sexualidad, apelando en general a un narrador distanciado por su ironía *(Arrabalera)* o por su condición de aventurero mundano *(Máscaras y Ferroviaria)*. Distinto es el caso de *Sexto*, donde quien cuenta toma partido por el despertar sensual de los niños y contra los prejuicios censores del cura.

Tal vez la tácita asociación entre grotesco y sensualidad sea lo más llamativo en Güiraldes, quien, por otra parte, reconocía haber arrojado al pozo de su estancia buena parte de los ejemplares de ese libro (y de *El cencerro de cristal*,también de 1915) por falta de lectores interesados; además, no olvidemos que tuvo empleado como secretario a Roberto Arlt durante un tiempo.

Y digo aquello pensando en que los estudiosos del expresionismo europeo —fundamentalmente alemán— atribuyen a esa tendencia un principio generador vinculable con el descubrimiento de lo otro en uno mismo (inconsciente freudiano). Así Walter Munsch afirma que al asomarse a «los abismos de la perversidad, del crimen, de la destrucción y de la enfermedad mental,» los expresionistas ahondaron «la estética de lo feo y de lo horrendo, de la disonancia y de la deformación hiriente»[2].

Horacio Quiroga, precursor

Para rastrear los diversos aspectos en que el uruguayo anticipó rasgos de la estética expresionista, es necesario desembarazarse previamente de esa tan banal cuanto arraigada dicotomía entre lo rural y lo urbano en

[2] *Muschg, Walter,* Von Trakl zu Brecht: Dichter des Expressionismus, *Munich, 1961. Cito por la traducción* La literatura expresionista alemana de Trakl a Brecht. *Barcelona, Barral, 1972, pág. 19.*



nuestras letras, cuya única justificación ancla en lo referencial y no tiene en cuenta para nada modalidades escriturarias.

Sólo entonces, como he tratado de demostrarlo en otro trabajo[3], podemos ubicar de otra manera la narrativa quiroguiana. Algo que parece urgente realizar, pues los críticos que más lo revalidaron en un momento dado, hace aproximadamente treinta años, solía establecer un neto corte entre su etapa inicial, la del decadentismo modernista, y el descubrimiento posterior de la objetividad y de la selva.

Todavía en 1967, uno de los nuevos críticos rioplatenses insistía en leer la parábola de abandonar las ciudades para radicarse en Misiones como «una radicación en la tierra» motivada por «los mismos gérmenes que fructifican en *La Vorágine* (1924), *Don Segundo Sombra* (1926) y *Doña Bárbara* (1929)»[4]. Contrariamente, la selva fue en todo caso la escenografía ideal para proyectar pulsiones que se manifestaban ya en sus primeros escritos.

Sintetizo en lo que sigue tal progresión, al mismo tiempo que subrayo en esos componentes su condición definidamente expresionista. Y comienzo por establecer que ese ejercicio evidencia cómo, al releer y reubicar textos y autores, van apareciendo los modos distintivos o rediseñando las trayectorias de ciertos movimientos europeos. En esa suerte de palimpsesto reside, creo, el margen de autonomía para los pueblos —y sus artistas— que arriban tardía y periféricamente al devenir de la humanidad.

Un primer tramo, el que va de su colaboración inicial («Para ciclistas», *La Reforma*, Salto, n.º 27, 3-XII-1897) hasta *Los arrecifes de coral* (1901), lo muestra básicamente atento al decadentismo francés en cuanto exploración que partía del naturalismo zoliano para aventurarse por zonas inholladas aún para la literatura. Lo que inicia el Huysmans de *A Rebours*, a través de la sensibilidad abúlica de Des Esseintes, y continúan en seguida Villiers de l'Isle Adam, Jean Lorrain, Catulle Mendès, etc.

Algo que había repercutido en nuestro modernismo, pero con notorias restricciones. Rubén Darío las explicita en varios pasajes de *Los raros*, esa galería de escritores iconoclastas, malditos, inasimilables al sistema literario oficial, que había ido dibujando en las páginas del periódico *La Nación*. Al tener que dar cuenta del erotismo, aclara que es «un terreno dificilísimo y desconocido, antinatural, prohibido, peligroso»[5]; a pesar de defender al conde de Lautréamont y a otros que admira, contra el calificativo de «degenerados» que les endilgara Max Nordau, precave a los jóvenes acerca de lo riesgoso que resulta leerlos.

El nicaragüense asume esa dimensión sólo amparado por las máscaras de lo exótico, como ha señalado la crítica desde Pedro Salinas[6] hasta Ángel Rama[7]; luego de someterlo a un trabajo de estilización muy sutil. Lo que le permite reescribir la unión de Leda con el cisne como «una gloria

[3] *Romano, Eduardo, «Trayectoria inicial de Horacio Quiroga: del bosque interior a la selva misionera» en la edición crítica de los* Cuentos *que editará próximamente la colección Archivos, coordinada por Jorge Lafforgue.*

[4] *Rodríguez Monegal, Emir,* Genio y figura de Horacio Quiroga, *Buenos Aires, Edeba, 1967, pág. 12.*

[5] *Darío, Rubén,* Los raros, *Buenos Aires, Espasa- Calpe, 1952, pág. 107.*

[6] *Salinas, Pedro,* La poesía de Rubén Darío, *Buenos Aires, Losada, 1948.*

[7] *Rama, Ángel,* Las máscaras democráticas del modernismo, *Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.*

de luz y de armonía», así como rechazar, en *A los poetas risueños*, «los versos de sombra» o «la canción confusa», rehuir «la fiera máscara de la fatal Medusa» que, entiendo, lo asusta por sus potencialidades inconscientes.

Menos audaz, más comprometido con la clase dirigente, Leopoldo Lugones consigue, sin embargo, entusiasmar al joven Quiroga con su «Oda a la desnudez», que lee a fines de 1898. Busca imitarla con un poema como «Helénica» (*Gil Blas*, Salto, 13-XI-1898), pero ya en *Noche de amor*, aparecida en *Revista del Salto* un año después, el paradigma antiguo resulta, en el final, pospuesto:

> Dame tu cuerpo. Mi perdón de macho
> Velará la extinción de tu pureza,
> Como un fauno potente y pensativo
> Sobre el derrumbe de una estatua griega.

Y se podría cerrar dicha transformación con la «larga epístola-historia en verso» que le remite desde Buenos Aires a José María Delgado en junio de 1903, y de cuya crudeza para abordar lo sexual dan cuenta estos pocos versos:

> Después vino la infancia con sus descomposturas,
> despertando con ella las vocaciones puras.
> Todas las criaturas que jugaban conmigo
> llevaban de mis dedos la marca en el ombligo;
> si bien algunas veces —y éstas no fueron pocas—
> ponía mi hombradía ya sólida en sus bocas[8].

Otro indicador valioso reside en los artículos publicados por Quiroga en la misma época. *Convencionalismos* (*Revista social*, Salto, 29-IX-1898) porque lo muestra cuestionando la moral vigente que censura el abrazo público entre amantes, mientras permite el del baile, aunque sea entre desconocidos; *Aspectos del modernismo* (*Revista del Salto*, 9-X-1899) porque, aparte de defender del calificativo de degeneración al movimiento, predice que el «sentido refinado» de los artistas «pronto será el de la masa mediana», anticipando su tarea en los semanarios de gran tiraje (*El Gladiador*, *Caras y Caretas*, *Fray Mocho*, etc.).

En *Veníamos del teatro* (*Revista del Salto*, 4-XII-1899), toma partido por «el absurdo sobre lo preciso, el zig-zag sobre la recta, el desacorde sobre la belleza esperada», y privilegia en materia estética «la percepción del au delà»; *Sadismo-Masoquismo* (*Revista del Salto*, 3-1- 1900), escrito en colaboración con su amigo Brignole, establece un nexo entre lo reprimido y las fieras que será decisivo para comprender ciertos aspectos de su narrativa posterior, así como trasunta un particular interés por los avances de la psicología profunda.

Pero sobre todo en dos artículos que envía desde París hallo un testimonio inestimable. Como se sabe, su experiencia en la ciudad emblema por

[8] Cartas inéditas de Horacio Quiroga. *Prólogo de Mercedes Ramírez de Rosiello. Ordenación y notas de Roberto Ibáñez. Montevideo, Instituto Nacional de Investigación y Archivos Literarios, tomo II, 1959, pág. 54.*



entonces de la modernidad duró apenas cuatro meses y no colmó sus expectativas, aunque en los desplantes de su *Diario*, exhumado en 1949 por Rodríguez Monegal, hay mucho del que posa para desconcertar a los más ingenuos. Que prefiriera las competencias ciclísticas a las novedades edilicias o se negara a reverenciar todo lo reunido en el Louvre, cabe en cambio entre los juicios típicos de un Quiroga poco afecto a compartir lugares comunes y falsas idolatrías.

Más me interesa destacar, sin embargo, su versión de la Exposición Universal del 900 y en especial su manera de juzgar las pinturas expuestas en la misma, del estilo que califica algo imprecisamente como «impresionista-modernista-prerrafaelista». Las considera un vuelco decisivo respecto de lo que se entendiera por arte hasta entonces, a causa de su valentía para

...dar a las cosas colores que no tienen, pero se sienten, y son los únicos capaces de calmar nuestra ansia, simbolizando lo que no tiene colorido propio sino en nuestro interior y al ser pasado al lienzo miente a la naturaleza[9].

Cuando enumera las razones que precipitaron la desaparición de la *Revista del Salto*, que publicaba con sus amigos y cofrades Brignole y Delgado, no olvida destacar la clara posición que adoptaron contra quienes opinaban que

Debe eliminarse de la literatura lo que no encierre una idea honesta, clara y precisa. No hay necesidad ninguna de enseñar las llagas de ciertos corazones ni el cieno de ciertas fantasías.[10]

Precisamente de eso último, que puede considerarse un verdadero lema expresionista, se ocuparon algunas narraciones suyas. Es cierto que las mismas fueron abriéndose paso lentamente entre los poemas y las notas críticas, pero existe sobre todo un texto de esa etapa inicial muy llamativo. Me refiero a «Episodio» (*Revista del Salto*, 24-I-1900), primer intento suyo de trabajar el procedimiento vanguardista de la metamorfosis.

Evoca el narrador una amistad durante cuyos primeros doce meses «mi carne tuvo el frío esponjado y contráctil de una larva presta a transformarse», la noche en que soñó —o creyó soñar— que el otro era «una larva o tumor que trepaba por mi piel» y la entrevista decisiva en que ambos sufren el mismo proceso hasta que «quedamos mirándonos, prendidos, delirantes, incrustados en la madera como dos enormes gusanos negros, encogidos y mirándonos».

Al prologar los escritos de esta época, Arturo Sergio Visca no pudo eludir la referencia a *Die Verwandlung* (*La metamorfosis*, 1912) de Kafka, aunque se apresura allí a declarar que «no se puede estimar el salteño como precursor del checo»[11]. En todo caso lo que convenía destacar era la ads-

[9] *Quiroga, Horacio.* Desde París I, *fechado en París 5-V-1900, publicado en* La Reforma, *Salto, 29-V- 1900, y reproducido en* Obras inéditas y desconocidas de Horacio Quiroga, *tomo VII Epoca modernista, págs. 100-106.*

[10] *Quiroga, Horacio. «Por qué no sale más la Revista del Salto,» 4-II-1900, en* Obras inéditas y desconocidas, loc. cit., *págs. 94-99.*

[11] *Visca, Arturo Sergio,* Prólogo a Obras inéditas y desconocidas, *tomo VIII,* loc. cit., *pág. 14.*

cripción de ambos a un procedimiento clave del expresionismo y, desde allí, empezar la reubicación necesaria del uruguayo.

La iniciación profesional

Las anteriores sospechas van confirmándose con sus colaboraciones para el semanario argentino *El Gladiador*, que se inician el 11-III-1903 con *Rea Silvia*, y se prolongan a lo largo de ese año. De ese modo iniciaba Quiroga su radicación en la Argentina, luego de haber huido precipitadamente de Montevideo donde, en una acción «accidental», había dado muerte a su amigo Federico Ferrando (marzo de 1902), el cual estaba revisando un arma para batirse al día siguiente contra un periodista que lo agrediera verbalmente.

Al mismo tiempo que su colaboración permanente para un semanario ilustrado y de actualidades, el cual contaba además con firmas tan prestigiosas como las de Joaquín V. González, Roberto Payró y Francisco Grandmontagne; con las ilustraciones gráficas de Zavattaro, Eusevi, Fortuny, etc. Iniciaba así un adiestramiento profesional que más adelante consolidaría en *Caras y Caretas*, entre 1905 y 1912, y en *Fray Mocho* (1912- 1917).

La paidofilia del cuento revela huellas de la admiración por Dostoievsky (basta recordar al Stavroguin o al Svidrigailov de *Endemoniados*). Esa lectura y la de otros rusos (Gorky, Andreiev, Turgueniev), alemanes (Sudermann) o polacos (Sienkiewicz), atestiguan acerca de un Quiroga que iba a efectuar su síntesis personal entre tales formantes y Edgar Allan Poe.

El narrador-víctima piensa que aquella niña «nació para los más tormentosos debates de la pasión humana», que tiene una de esas almas fogosas «que en Rusia enloquecen a los escritores». Sus besos, supuestamente inocentes, lo perturban mucho, pero es durante una grave enfermedad cuando ella le arranca «el beso de más amor que haya dado en mi vida» y cuyo recuerdo no dejará de añorar nunca.

Entre las siguientes colaboraciones para el mismo semanario destacó *Idilio (Lía y Samuel)*, por su ambientación suburbana —prueba de que Montevideo se estaba expandiendo— y por retomar en otra clave el juego de las metamorfosis: el atlético muchacho menosprecia a Lía hasta que pierde la vista y tal desnivel se invierte.

En *La verdad sobre el haschich*, bajo su nombre, relata que tras haber recurrido al opio, éter o cloroformo por curiosidad, o por razones de salud, decide hacer su experiencia con la *cannabis indica*. Un amigo farmacéutico le permite conseguirla y otro, estudiante de medicina (Brignole), controla la prueba.



Durante la misma, siente que todo se transforma y «una animalidad fantástica con el predominio absoluto del color verde» lo acechaba. Incluso el amigo «me atormentó con su presencia, transformado en un leopardo verde». Libera un paisaje y unos temores suficientes como para probar que Quiroga no descubriría en la selva sino aquello mismo que lo obsesionaba.

«La justa proporción de las cosas» nos ofrece el caso de un pacífico corredor de bolsa enloquecido por la multiplicación y los percances del tránsito ciudadano, por detrás del cual adivinamos el conocimiento de un texto como *The Man of the Crowd,* de Poe, temprana reflexión acerca del modo como transfiguraban las metrópolis modernas la mentalidad humana.

No olvidemos, además, que *Tales of the Arabesque and Grotesque* tituló el norteamericano un volumen que recopilaba sus narraciones y que las mismas eran herederas del romanticismo gótico inglés, con sus escenarios truculentos, fantasmagóricos, y su propensión al horror. Quiroga lo homenajeó con *El tonel de amontillado,* en su primer libro, donde reescribe el desenlace de esa historia, pero es *El crimen del otro* (Buenos Aires, Spinelli, 1904) el que evidencia una mayor deuda con dicho escritor.

En el cuento que da nombre al conjunto, y que es una nueva reescritura de *The Cask of Amontillado,* así lo reconoce el narrador. No ignoro que en tal preferencia debía contar mucho la ambientación carnavalesca del modelo, tan reiterada por la estética expresionista. Pero, en este caso, Quiroga introduce un sutil efecto de trasposiciones y una equívoca relación entre ambos actores masculinos. Tanto, que el narrador nos advierte: Fortunato «me devoraba constantemente con los ojos».

Tal contaminación recrudece con *Historia de Estilicón.* Si se puede considerar al mismo una expansión provocada por *The murders of the rue Morgue,* Quiroga explora zonas que Poe no transitó. El relato de las tortuosas y ambivalente relaciones entre el orangután, el criado Dimitri (nombre adoptado indudablemente de los autores rusos que frecuentaba, sobre todo en las traducciones francesas del *Mercure de France*) y Teodora, de las cuales el narrador-escritor no permanece ajeno, así lo demuestra.

Estamos ya en el ámbito de lo criminal, perverso, destructivo y enfermizo que Musch atribuía, según la cita del comienzo, a la literatura expresionista. Pero con el audaz atractivo de que cuenta alguien que se reconoce escritor, dato a partir del cual Quiroga incluye una dosis autobiográfica en el texto que lo torna más inquietante.

Ante ese simio enviado por un amigo del patrón desde «los bosques del Africa occidental», Dimitri advierte que nada tiene en común con la «fauna extremadamente fácil de las estepas», pues se trata de un «oscuro animal complicado, en cuyos dientes creía aún ver trozos de cortezas roídas quién sabe en qué tenebrosa profundidad de la selva». Queda claro, ahí, que la

selva tropical está asociada para este autor con la oscuridad de los impulsos eróticos encubiertos o desplazados.

Cuando la feroz pasión del orangután elimina a Dimitri y reduce a un lastimoso estado a Teodora, el patrón reconoce que «la angustia del bosque natal pesaba sobre mí», aludiendo oblicuamente a dichas fuerzas larvadas. El desenlace, tras la inevitable muerte de la muchacha, retrotraída a un nivel subhumano de animalidad, sorprende al nada impasible testigo y a Estilicón unidos por su vínculo cómplice. Aquél incluso vaticina que el otro no podrá sobrevivir mucho a los recuerdos del pasado.

Es decir que, a lo largo de esta historia, el animal vivió experiencias y sentimientos humanos, mientras que Dimitri y Teodora se animalizaban. Desde ahí podemos medir hasta dónde ha llevado Quiroga el procedimiento literario de la metamorfosis, desafiando de paso barreras institucionalizadas entre el ámbito animal y el humano.

Un relato escrito en 1905, aunque no publicado hasta tres años después (en 1908, junto con la novela *Historia de un amor turbio*), cierra esta etapa decisiva. Se trata de *Los perseguidos* y tiene la particularidad de retomar algunos de esos rasgos inquietantes ya comentados, en clave autobiográfica: la acción comienza una velada invernal en casa de Lugones y la cuenta un tal Quiroga.

Conversan con un tercero, llamado Díaz Vélez, de cosas banales, hasta que la charla recae en el «ardiente tema» de la locura, y aquél refiere como ajenos sus temores persecutorios. Pero en un momento dado el narrador advierte que Díaz Vélez lo observa «con la actitud equívoca de un felino» y se promete someterlo, en el futuro, a una experiencia persecutoria.

La advertencia del Lugones actuante de este relato («¡Tenga cuidado! Los perseguidos comienzan adorando a sus futuras víctimas») lo deja profilácticamente fuera del asunto. Y tal vez pueda verse allí un acto simbólico: el año anterior, el Lugones prestigioso intelectual argentino había saludado desde sus columnas en *La Nación* al autor de *El crimen del otro* como a un prosista que ponía fin a los amaneramientos del modernismo tardío, al afirmar:

> Esa prosa va derecha a la sencillez sin artificio, que es condición esencial de claridad; refrena los chapuzones en procura de la transparencia fundamental (...) Comprende que el estilo es labor varonil, no bordado de colegiala...

Basta revisar su primer volumen de cuentos, *Las fuerzas extrañas* (1906), y comparar los textos incluidos allí con sus versiones anteriores, en diarios y revistas, para comprobar que fueron sometidos a una tenaz labor expurgadora a la cual no sobrevivieron malezas: adjetivos innecesarios, excesos



colorísticos, comparaciones inútiles... El antiguo modelo poético había quedado convertido en obediente discípulo del prosista renovador.

Pero *Los perseguidos* ofrece mucho más. Por ejemplo, la concreción de aquella promesa que Quiroga personaje se formulara a sí mismo: perseguir por las calles a Díaz Vélez. Sobreviene un mediodía, por la zona céntrica, y al iniciarla reconoce experimentar «la sensación vertiginosa de que antes, millones de años antes, yo había hecho ya eso». Una formulación de búsqueda arquetípica y de lo originario que es fácil hallar en los escritores expresionistas europeos, sobre todo alemanes.

Además, el discurso fluctúa al considerar desde un triple registro la equívoca y mutuamente acechante relación que establecen el narrador y Díaz Vélez. Son dos maníacos que se persiguen (uno en realidad simula —¿hasta dónde?— hacerlo), pero también adoptan actitudes de fieras selváticas («el loco asesino está agazapado, como un animal sombrío y recogido») o aún más larvadas.

Cuando descubre ojeras «difusas y moradas de mujer» en el otro; cuando lo acusa de que «me había sobreexcitado con sus estúpidas persecuciones» o cuando reconoce «tras sus espaldas yo lo devoraba con los ojos», aparecen términos de clara connotación erótica reveladores de una subyacente atracción homosexual.

En fin, hacia el final el narrador reconoce que los ojos de Díaz Vélez «clavados en los míos adquirieron toda la expresión de un animal acorralado que ve llegar hasta él la escopeta en mira». Esa trasposición imaginaria de la escena, de la ciudad a lo selvático, anticipa el interés y el sentido que debe atribuirse a su posterior exploración de ciertas situaciones en el ámbito misionero, pero con la absoluta certeza de que no es el medio el que las genera, sino todo lo contrario.

¿Es factible concebir un Horacio Quiroga expresionista?

Las transformaciones que se verifican en la poesía de Quiroga —al margen de su relativo valor artístico— y luego, con mayor contundencia y efectividad, en su narrativa, autorizan, pienso, a calificarlas como expresionistas. Si recordamos la cita de Muschg, hay en tales historias una particular delectación por la perversidad, el crimen o la destrucción.

A lo cual añadí el empleo, en varios niveles distintos, de las metamorfosis, un recurso que sería frecuente en la producción inicial de Kafka, quien además indaga lo animal como una manera de descender a los impulsos

y emociones básicas del hombre, por ejemplo en *Der Bau* («La madriguera»). Y la crítica contemporánea alemana no duda en calificarlo, a partir de esos rasgos, como expresionista.

«La vuelta al animal, a través del arte, es nuestra aceptación del expresionismo» afirma Daubler (*Der neue Standpunkt*, Leipzig, 1919) y, partiendo de esa cita, comenta Muschg:

> Al decirlo, piensa en los cuadros de animales de Eduard Munch y Franz Mark; ofrecen paralelismos con las historias de animales en Kafka, con las escenas de animales en Jahnn y Barlach, con los símbolos de animales en Trakl y Loerke[12].

Otra prueba de que no es la selva la que le permite descubrir animales a Quiroga, sino, en todo caso, la que le brinda la oportunidad de entrar en contacto cotidiano con los mismos, que para él representaban un tipo de concreción de sus fuerzas inconscientes, como lo serían poco después para toda la estética expresionista europea, fundamentalmente alemana.

Probado eso, me interesa sobre todo, en esta parte final, recordar que también en Europa fue el expresionismo una suerte de avanzada del vanguardismo naciente. Tal vez porque ofrecía una primera posibilidad de deformar lo que la percepción burguesa aceptaba como representación fiel de la realidad por el arte, privilegiando de hecho ciertos procedimientos convencionales tranquilizadores.

En su lejano pero merecidamente recordable ensayo *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Mario de Micheli ejemplificaba la ruptura de los artistas con su clase social, la burguesía, mediante tres precursores —¿o iniciadores?— del expresionismo: los pintores Van Gogh, James Ensor y Eduard Munch. El primero de ellos, en carta a su hermano Theo, fundamentaba prácticamente tal estética al decir:

> Mi gran deseo es aprender a hacer deformaciones o inexactitudes o mutaciones de lo verdadero; mi deseo es que salgan a flote, si se quiere, también las mentiras...

Con lo cual la voluntad deformante adquiría otro alcance, que vimos ir cobrando importancia para Quiroga: la expresión de lo oculto y de lo negado. Fundamentalmente por la moral imperante. Y es lo que me lleva a asegurar que el surgimiento del expresionismo, como avanzada ideológica de las vanguardias, no hubiera sido posible sin el antecedente corrosivo que, para el discurso oficial burgués, significaron Nietzsche en cuanto a la ética, Freud en cuanto a la personalidad, y Marx o los ideólogos anarquistas respecto de la sociedad capitalista.

Si en el Río de la Plata los primeros síntomas expresionistas aparecieron sobre las tablas, con el llamado grotesco criollo —según ya dije, y dejando a un lado la incidencia de Quiroga en el verso y sobre todo la prosa narrativa—, eso no podría extrañarnos demasiado. También los historiadores europeos

[12] *Muschg, Walter*, op. cit., *pág. 48.*



de esta tendencia suelen mencionar entre sus precursores el teatro de Strindberg, Hauptmann y Wedekind.

Y el citado de Micheli no vacila en asegurar que el expresionismo fue «el más rico y complejo» de todos los movimientos renovadores, tras lo cual añade:

Es un movimiento que supera los límites que algún artista o grupo de artistas, quiso o trató de imponerle. Quizá se podría decir que una gran parte del arte moderno está sumida en una «condición expresionista», puesto que la mayor parte de los artistas contemporáneos, y especialmente los más valiosos, sintieron y sienten como propios los temas del expresionismo[13].

No hay una búsqueda en esta dirección en dos ensayos y antologías que hicieron, recientemente, aportes incuestionables al tema. Una limitándose al ámbito hispanoamericano[14] y la otra rompiendo audazmente con tal limitación[15]. Pero sí algunos indicios que fortalecen mi propuesta para una reubicación de Horacio Quiroga.

El crítico venezolano otorga especial importancia al modernismo como instancia precursora de las vanguardias, en especial por su rechazo del pragmatismo positivista. Aunque, es cierto, reincide en la acusación de que el afán evasivo o el repliegue sobre arquetipos aristocráticos desembocó «en un proceso de retorización y de pérdida de contacto con la realidad»[16].

A diferencia de los posmodernistas o mundonovistas que superarían para él tal ataraxia, Quiroga cumple el trayecto que ahonda ciertos avances modernistas sobre lo prohibido y censurado —como vimos, eso lo diferencia de Darío y de su modelo inicial, Leopoldo Lugones— desde un lugar particularmente influyente: los semanarios ilustrados argentinos. Poniendo en evidencia, de paso, que los aspectos más revulsivos de la vanguardia no requerían auditorios reducidos y de elite, sino todo lo contrario.

En el artículo de Alfredo Bosi que precede al libro de Schwartz, encuentro esta aseveración:

La libertad estética constituye el a priori de todas las vanguardias. El sentido de la libertad propicia, por un lado, la disposición para actuar lúdicamente en el momento de crear formas o de combinarlas; y por otro lado, amplía el territorio subjetivo, tanto en su conquista de un más alto grado de conciencia crítica (piedra de toque de la modernidad), cuanto en la duración, sólo aparentemente contraria, de abrir la escritura a las pulsiones afectivas que los patrones dominantes suelen censurar[17].

Quiroga desarrolló con amplitud ambas experiencias libertarias desde sus inicios. Lo lúdico en el momento del Consistorio del Gay Saber, cuyas Actas, donadas al Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Montevideo por Brignole, dan cuenta de toda clase de pruebas experimentales, desde el decadentismo más ingenuamente agresivo, hasta la es-

[13] *De Micheli, Mario.* Las vanguardias estéticas del siglo XX, *La Habana, Ediciones Unión, 1967, págs. 164-165.*

[14] *Osorio T., Nelson. Edición, selección, prólogo, bibliografía y notas a* Manifiesto, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. *Caracas, Biblioteca Ayacucho 132, 1988.*

[15] *Schwartz, Jorge.* Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos, *Madrid, Cátedra, 1991.*

[16] *Osorio T., Nelson,* Prólogo a op. cit., *pág. XIV.*

[17] *Bosi, Alfredo,* La parábola de las vanguardias latinoamericanas *en Schwartz, Jorge,* loc. cit., *pág. 18.*

critura en colaboración y los *cadáveres exquisitos* que pondría en circulación el surrealismo.

Demostrar la existencia de la otra en los escritos juveniles de Quiroga ha sido el propósito de la primera parte de este trabajo. Cómo y hasta dónde lo logró me importa mucho menos, pues supondría respetar un sentido *judicial* de la crítica del cual descreo. De todas maneras, reside ahí el hilo sutil que lleva de *Historia de un amor turbio* (1908) a *El amor brujo* (1932), que vincula la distorsión verbal y figurativa del uruguayo con la de Roberto Arlt, otro gran periodista escritor.

Eduardo Romano



Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia

La palabra vanguardia conoce tantos usos en estos días que resulta casi imposible aplicarla a la práctica literaria con la misma precisión terminológica que tuvo en sus primeras manifestaciones. Desde la primera mitad de este siglo —o antes, si se tienen en cuenta las revistas de moda parisinas celebrando la *nouvelle vogue* de *l'avant-garde*— el término vanguardista ha significado todo lo que es nuevo y que se adelanta a la no siempre precisa sincronía de los tiempos. Otras definiciones se han ido sumando a la acepción originaria. Vanguardia no sólo es aquello de avanzada, sino también lo nuevo; lo que tiene rasgos de originalidad. Un automóvil equipado con accesorios distintos al modelo anterior está a la vanguardia en el mundo de la mecánica. Una muchachita *punk* que a la manera de un Frankenstein moderno se pinta los labios de negro y que recibe toda la reprobación de su madre, juega el rol de vanguardista, por más que sus gustos literarios no pasen de Danielle Steel. Lo mismo puede decirse de aquel corredor de bolsa que al adelantarse a la subida de precios en el mercado pasó a estar a la vanguardia de su negocio. Y los ejemplos podrían continuar, porque la palabra vanguardia, aunque represente los más nefastos ejemplos de la retaguardia, no ha dejado de estar de moda desde el día que lo ha estado. El término supera así su propia definición; desconfiar de los diccionarios es también una actitud de vanguardia. Y la desconfianza se fundamenta en la parcialidad de estos para definir la palabra en cuestión. El *Diccionario de Uso del Español* de María Moliner define vanguardia como aquella «parte de una fuerza armada que en un ataque o marcha va delante». *El Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia

dice algo parecido: «Parte de una fuerza armada que va delante del cuerpo principal». La *Gran Enciclopedia Universal* agrega una acepción: «Avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico, etc.» El *Pequeño Larousse* es aún más amplio: vanguardia no sólo es la «parte de una tropa que camina delante del cuerpo principal y lo protege», sino que significa toda actitud «de avance y exploración». El término vanguardia, como se desprende de estas definiciones, reconoce un origen militar; tener un lugar en el frente de ataque. No ha de sorprender a nadie entonces que la palabra se refiera a una actitud conflictiva derivada de un lenguaje «bélico». Así pues, la idea de estar en una *posición de avanzada* comenzó a utilizarse con insistencia en el siglo pasado, produciendo, entre otras cosas, el rechazo de Baudelaire por lo que llamó «la predilección de los franceses por las metáforas militares». Sin embargo, Etienne Pasquier ya la había empleado reiteradas veces en la segunda mitad del siglo XVI para referirse a los poetas franceses Scève, Beze y Pelletier, quienes constituían *l'avant-garde* por el mero hecho de contradecir su tradición inmediata. Con la eclosión, a principios de 1900, de las primeras vanguardias reconocidas como tal (futurismo, cubismo, dadaísmo, expresionismo), la idea y su referente propiamente dicho pasa a ocupar un contexto más definido. Vanguardia será el sinónimo para aludir a toda práctica de inconformidad y de afirmación (exploratoria y aventurera) de un signo a la vez presente y atemporal, que desordena y reescribe el inmutable determinismo de la historia en busca de una utópica futuridad. Esto se logrará en el texto a través de lo que pueden llamarse *técnicas interruptivas.* Es decir, estrategias de disolución del sentido, en tanto visto éste como una interrelación de aserciones cuya premisa definitoria es la coherencia. Aunque incluida en una misma circunstancia histórica, la vanguardia supone una escisión con la modernidad; en todo caso, una opción dentro de ella, menos tolerante y más autoafirmativa. En otras palabras: la vanguardia es una exageración de la modernidad que revela una mayor autoconciencia del lenguaje utilizado en relación a la práctica social. Representa un relativismo histórico que es una forma de romper con la continuidad de la tradición establecida y resulta por ende una apuesta total a los acechos del presente. No se muestra necesariamente como un acto de transitoriedad, sino más bien como una inquisición estética que al abolir el absolutismo de la razón, celebra la trascendencia del instante, pues en verdad, otra trascendencia no asume. El mapa de la imaginación se afirma en un contorno de crisis y dramáticas contradicciones que sin abandonar la trascendencia del ser —pues el ego es el espejo continuo de la modernidad— evita toda justificación metafísica y plantea un antagonismo radical con las opciones ideológicas y estéticas de la tradición precedente. Por esta causa es que la idea de vanguardia

ha sido asociada a una de las formas más extremas de negatividad artística, la cual se resuelve en una práctica por abolir la literaturalidad del lenguaje, por acortar el espacio que separa la palabra del significado. Escritura antiteleológica que origina una actualidad sin finalidad, un espacio vaciado de señas de referencialidad. En esta actitud de disidencia es donde la idea de vanguardia impone una relativización de las categorías estéticas, haciendo de lo absoluto y lo relativo, de lo hermoso y lo feo, de lo inmanente y lo trascendente, la misma identidad poética. Una identidad que ha hecho de la contradicción un atributo del conocimiento. Todos estos rasgos característicos y definidores de la vanguardia, incluso antes de que ésta emergiera como haz de movimientos artísticos con propuestas revolucionarias, no se dieron en todas partes con el mismo heterodoxo frenesí, por más que muchos historiadores hablen de «las vanguardias» como un fenómeno universal. Uruguay es una de esas excepciones. No sólo careció de vanguardia(s), sino que además quienes arriesgaron actos subversivos fueron muy pocos y en su tiempo marginales. La modernidad del Uruguay, fundada en las ideas positivistas y spenglerianas que defendió con acérrima ortodoxia José Battle y Ordóñez (desde 1890 a 1929 la figura política prominente), poco espacio dejaron para la celebración de la novedad y la disidencia. Lo nuevo horrorizaba a los uruguayos. De allí que toda postura de vanguardia haya sido rechazada (más implícita que explícitamente) como una amenaza para el *statu quo* de una sociedad seguidora por excelencia de los rituales de la tradición y de la complacencia, de lo ya conocido y aceptado. Cosa paradójica: el Uruguay apostó a grandes transformaciones políticas y sociales antes que otros países de América Latina, pero rechazó las nuevas inquietudes estéticas y por eso careció de vanguardias que hayan amenazado, como en otras partes, la práctica institucionalizada.

Apenas unos pocos negaron su procedencia para asumir el rol de francotiradores insatisfechos con su tiempo y con su sociedad. En el Uruguay hubo vanguardistas pero no vanguardias. Como su propia conformación geográfica, una isla de tierra y vacas situada entre los enormes territorios a la deriva de Argentina y Brasil, y como su propio nombre lo indica, una república al oriente de un río, es decir en un margen de éste, el Uruguay es más propicio a generar inconformes en la marginalidad antes que grupos de acción con programas estéticos compartidos. Es un país de individualidades que no siempre han podido romper con los prejuicios y las presiones del contexto. La situación se retrotrae a los orígenes de la nación con el llamado «poeta de la patria», Francisco Acuña de Figueroa, quien además de escribir una poesía de corte neoclásico, emparentada a las aburridoras exaltaciones de Andrés Bello, practicó otro tipo de escritura que, por miedo al desdén o al juicio público, mantuvo oculta.

Además de escribir la letra del Himno Nacional, Acuña de Figueroa (1790-1862) es autor de uno de los primeros trabajos de vanguardia (en el sentido lato del término, es decir, de avanzada) escritos en la república al margen de un río. Se trata de un pequeño libro titulado *Elogio y nomenclatura del carajo,* donde el poeta celebra las virtudes y los distintos nombres utilizados para referirse al miembro masculino. Como era posible prever, esta aventura por el lenguaje y por el cuerpo no tuvo continuadores; más bien fue interrumpida. Debieron pasar varios años para que algo similar se diera, todavía con más furor y desparpajo. Pero ya era el siglo veinte. El automóvil, el aeroplano y el cine mudo habían llegado y la conmoción apenas empezaba. La palabra vanguardia asomaba su vigencia y era asociada por los europeos con escuelas y movimientos. En el Uruguay (otra paradoja más) el cine llegó antes que las vanguardias. Considerando el período de florecimiento y plenitud de las vanguardias aquel que comprende las tres primeras décadas del siglo veinte (por más que el común de la crítica sitúa el esplendor entre 1915 y 1935), puede afirmarse que en el Uruguay las exploraciones estéticas radicales fueron completamente subjetivas y desvinculadas de toda escuela que las patrocinara. Dos nombres sobresalen y ensombrecen por luz propia a los demás: Julio Herrera y Reissig (1875-1910) y Felisberto Hernández (1902-1964). En una síntesis abreviada del período puede verse a Herrera y Reissig como el originador de la experiencia de vanguardia y a Hernández como el encargado (no manifiesto) de cerrar ese paréntesis de modernidad inaugurado por el «emperador Julio». El paréntesis incluye en su interior a poetas y prosistas cuyas no siempre satisfactorias inquietudes estéticas buscaban antes que nada sincronizar su práctica literaria con aquellas acontecidas en el viejo continente, que a los efectos artísticos era ahora el «nuevo». En Herrera y Reissig y en Felisberto Hernández se prueba la hipótesis de este trabajo: el extremismo y la experimentalidad se dieron en Uruguay de manera solitaria; nunca como proyecto de escuela o movimiento compartido. La inconformidad no conoció un programa sistémico en forma de manifiesto o de teoría estética generalizada, como lo fueron el futurismo y el surrealismo en Europa y el estridentismo y el ultraísmo en América Latina. En el Uruguay, la virtud iconoclasta de los autores mencionados se dio como resultado de una percepción y entusiasmo por superar toda escuela y por ende toda agrupación, la cual, en última instancia, termina generando una nueva forma de conformismo y de reglamentación, como sucedió con el surrealismo, que comenzó siendo una apuesta total a la libertad y terminó sosteniendo una doctrina con sus propias intolerantes regulaciones. Tanto Herrera y Reissig como Felisberto Hernández, al no seguir ninguna vanguardia, salvo la suya propia, se afirman en lo que puede llamarse «antiestilo»; en un estilo sin referente, en



la oposición a éste, en su misma ruptura. La grandeza de uno y otro radica en su supervivencia como renovadores a ultranza que no resolvieron su desafío contra la práctica literaria institucional dentro de cierto grupo o tendencia, sino como responsables de una expresión autotélica. Las vanguardias desaparecieron relativamente rápido, pues fueron reconocidas y aceptadas como proyectos artísticos importantes por la misma clase burguesa a la cual atacaban. La revuelta antiburguesa vanguardista, una vez exhausto el rigor de sus inquisiciones, terminó en la aceptación de su contexto, en la integración a éste y en la subsecuente banalización y abandono de los desafíos. El francotirador, en cambio, mantuvo intacta su rebeldía: permaneció siendo el raro, el loco, el eterno insatisfecho, pero también el adelantado que por tener tanta novedad por decir no podía pertenecer a ningún grupo, ya que las posibilidades de la crisis eran demasiado nuevas para ser compartidas.

Quizás èl mejor ejemplo al respecto en toda la literatura uruguaya sea el de Julio Herrera y Reissig. Su propia rareza hace difícil encasillarlo, por más que la mayoría de los críticos literarios, más adeptos a la clasificación que al análisis, prefieran situarlo como el último exponente del modernismo. En verdad, Herrera y Reissig fue mucho más que esto. Aunque en los comienzos de su breve obra haya escrito poemas que no disimulan la retórica de cisnes y princesas de la escuela de Rubén Darío, es cierto también que el sector más importante de su lírica (el *corpus* que incluye los poemas «La torre de las esfinges», «Desolación absurda» y «La vida») lo colocan en un territorio antes desconocido por la poesía hispanoamericana. Sus textos salen a probar que Herrera y Reissig fue el primer poeta vanguardista de nuestro continente. Su escritura anticipa las innovaciones posteriores de Huidobro y de Vallejo, quienes en su momento reconocieron la presencia fundacional de Herrera y Reissig. En 1900, rompiendo con los rígidos moldes formales y éticos de la época, escribe un poema que todavía hoy se presenta como una rareza sin comparaciones. El largo poema «La vida» es el primero en toda la poesía hispanoamericana en negar la posibilidad de una referencialidad manifiesta. Como en las posteriores prácticas surrealistas, el texto es únicamente lenguaje. Vagamente puede inferirse la imagen de una travesía amorosa donde un ficticio personaje femenino es perseguido por una identidad desconocida que por momentos puede asimilarse a la voz del hablante:

> ¡Penetra en mí, Julio mío,
> y embriágate con mi lava
> de apasionado extravío!
> ¡Sublime estremecimiento!
> ¿Aquí es? —grité— ¿aquí es?

Cabe un blanco monumento,
apeóse en ese momento
y ató la bestia a un ciprés.

Pero los breves momentos en que despunta una narratividad son absorbidos por un lenguaje que al desbordar sus límites de alusión, libera también la imaginación y el cuerpo, tan reprimidos en una época de predominio de la razón y de las buenas costumbres. De ese mismo período es el poema «Desolación absurda», donde el sentido está desbordado por la ausencia de argumento y por la simultaneidad de los elementos icónicos que hacen de la metáfora como de la metonimia una sucesión ininterrumpida y contradictoria en términos de una lógica cartesiana. Es precisamente la abolición del orden y la anarquía de lo imaginario lo que conforma los rasgos distintivos de esta poética. Por más que el diseño tiene un rigor métrico («La vida», por ejemplo, fue escrito en versos octosílabos aconsonantados), el lenguaje, en su aparente desarticulación, prefigura una práctica surrealista donde el inconsciente es el encargado de establecer el ritmo gimnopédico del texto. Estos dos poemas, que preparan el terreno para la aparición posterior de «La Torre de las Esfinges», el texto definitivo de Herrera y Reissig, han sido mal leídos por la crítica, cuando no desconocidos por completo. Un ejemplo reciente. En 1982 Mario Álvarez Rodríguez preparó una antología de difusión de la obra lírica del poeta uruguayo, la cual fue publicada en edición popular por la editorial Arca con el nombre de *Poesías.* El crítico, quizá por temor a no saber situar la rareza fundamental de los textos, dejó fuera «La vida» y «Desolación absurda».

En cierta manera, la escritura de Herrera y Reissig aun sigue sufriendo este tipo de lectura incompleta y tendenciosa. Además del desconcierto que ha producido en la crítica (y también en algunos poetas, pues Octavio Paz lo marginó en su antología sobre la poesía hispanoamericana a principios de siglo*), un sector muy importante de la obra de Herrera y Reissig continúa inédito. La mayoría de sus ensayos permanecen archivados en la Biblioteca Nacional uruguaya. Puede suponerse que nunca fueron publicados en su país porque sostienen una crítica corrosiva de la sociedad de su tiempo. Muchos de estos escritos pueden leerse como verdaderas proclamas vanguardistas; de la misma manera que en los manifiestos de Breton y Soupault de 1922, la diatriba es contra todo, pero más que nada contra el orden institucional y las costumbres burguesas. En su ensayística, Herrera y Reissig no sólo demuestra una extraordinaria lucidez poética y una aguda intuición para anticipar las transformaciones literarias que comenzaban a gestarse con vertiginosa simultaneidad, sino que además arriesga la utópica novedad de vislumbrar una sociedad nueva, quizá solidarizándose con la idea de Rimbaud, retomada luego por los surrealistas, que dice que la poe-

* Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española *(México, Séneca, 1941). Selección de Emilio Prados, Javier Villaurrutia, Juan Gil-Albert y Octavio Paz.*



sía debe servir para «cambiar la vida». En estos escritos Herrera y Reissig suelta todo su desparpajo, pronunciándose en favor de nuevas prácticas amorosas que muy cerca estaban del *amour fou* que Benjamin Peret promocionaría con surrealista pasión veinte años después en un París mucho menos conservador que aquella prejuiciosa ciudad de Montevideo. Parece difícil creer que a principios de siglo, en una sociedad tan puritana como la uruguaya, Herrera y Reissig pudiera escribir cosas como ésta, que forma parte de un ensayo de «psicología social», publicado parcialmente:

> Montevideo es la única ciudad en el mundo en que existe un radio fijo y decretado por la ley para dar cabida a la prostitución y amparar la sífilis y desarrollar la gonorrea; todo con el objeto de que triunfe la moralidad, evitando que las pecadoras vivan cerca de las justas y ambas se miren cara a cara desde el balcón o azotea. La Ciudad de la Sífilis, que no es otra cosa que una rama del Estado, se mantiene en un aislamiento digno. Sus habitantes femeninos no pueden moverse en ella sin permiso de la policía, hasta hora avanzada de la noche. La libertad individual de las prostitutas es cosa que no ha previsto la Constitución.

Desterrado en su propio país, Herrera y Reissig, que una vez había dicho que «el Uruguay es un lindo lugar para vivir después de muerto» y que tenía en la puerta de su casa un letrero que decía «prohibida la entrada a los uruguayos», murió en 1910 dejando una obra incompleta pero fascinante. Insatisfecho y diciéndole a su hermano, «Carlos me muero sin haber hecho nada», dejó las puertas abiertas de un espacio escritural antes no transitado. En 1909, el mismo año del Primer Manifiesto Futurista, había terminado «La Torre de las Esfinges», donde las estrategias formales se cruzan con las de Marinetti y anticipan las de otras escuelas de vanguardia que llegarían a similares conclusiones: negar el tiempo y el espacio; hacer una poesía donde lo único existente es el lenguaje. Quince años después de la muerte de Herrera y Reissig surge otro secreto francotirador, inaugurando una escritura insólita que en su tiempo fue ignorada. En 1925 Felisberto Hernández publica *Fulano de tal*, que será el primer eslabón de una aventura en la prosa que más adelante conocerá resultados más excelentes, como el cuento «Mur», una inaudita fiesta del disparate:

> Al otro día descubrí que siempre había mirado las calles de cerca y a medida que necesitaba pasar por ellas; pero nunca había visto el fondo de las calles; ni los pisos intermedios de las casas altas; entonces me encontré con una ciudad nueva y con ventanas que nadie había mirado. Al principio tropecé muchas veces con la gente y estuvieron a punto de pisarme muchos autos; pero después me acostumbré a agarrarme de un árbol para ver las calles y a detenerme largo rato antes de bajar una vereda y esperar que yo pudiera poner atención en los vehículos.

Con sus libros publicados en la década del veinte —el ya citado y *Libro sin tapas* de 1929— Felisberto Hernández inicia lo que será luego una per-

sistencia en su narrativa: la eclosión continua de lo imaginario en el espacio de la razón. Señala Hugo J. Verani que Hernández es el primer escritor uruguayo «en interiorizar el proceso narrativo, en cultivar una narrativa concebida como empresa imaginaria, una narrativa de límites imprecisos entre lo real, lo surreal y lo fantástico»[1]. Como en el caso de Herrera y Reissig, el rol social y el rol escritural se entrelazan también en Felisberto Hernández haciendo de la vida una continuación de la literatura. Inventor y pianista de profesión, casado varias veces, Hernández es una voz insólita cuyo único parecido es el de sí misma. Como bien señala Martínez Moreno, la suya fue «la vanguardia de un hombre solo»[2]. Felisberto Hernández lleva la escritura a su grado cero; es el esplendor de un signo despojado de artificios y preciosidades; su técnica es simple. Sus personajes son seres comunes que se desdoblan mediante el uso de la paradoja y del absurdo y adquieren una imagen enigmática y lúdica. La calma es sistemáticamente perturbada por una irrespetuosidad y subversión de la aparente lógica de la realidad. Parafraseando a Breton, puede decirse que en esta escritura «lo más admirable de lo fantástico es que lo fantástico no existe: todo es real». Los límites entre una dimensión y otra desaparecen para dar cabida a un espacio indistinto donde todo deviene imprevisible. No es ni futurismo ni dadaísmo ni siquiera surrealismo ortodoxo. Más bien «felisbertismo» (considerando la reiterada utilización del sufijo «ismo» para caracterizar toda acción de vanguardia) habría que llamar a esta tan personal escuela. La obsesión de Hernández para romper con las limitaciones ontológicas de la realidad y ampliar el restrictivo espacio que ocupa el deseo en tanto manifestación de lo imaginario, sólo encuentra parangón en la obra de otro solitario, el madrileño Ramón Gómez de la Serna. Pero mientras que el español centra su radical experiencia literaria en las pirotecnias de un humor generado por la contradictoria disposición de las imágenes visuales (por un exceso de observación), Felisberto Hernández se apoya en un proyecto de descubrimiento de las causas mismas de la intuición. Su aventura, además de humorística, es fenomenológica. Claro que la metáfora del conocimiento no se apoya en una hipotética trascendencia de la realidad, sino que ensaya su fundamentación ontológica en las propias figuras del discurso. La obra de Hernández marca así una de las pocas rupturas con el positivismo racionalista y secularizante que se había arraigado en la sociedad uruguaya desde la prevalencia del batllismo como fuerza política redentora. Su prosa es un faro de novedad que ha resistido las pruebas del tiempo. Tanto lingüística como técnicamente, su azoro se mantiene intacto. Sus descendientes han sido muchos. Entre los más notables puede citarse a Julio Cortázar, cuyo libro *Historia de cronopios y de famas* puede verse como

[1] *Hugo J. Verani.* Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. *Bulzoni Editore, 1986, pág. 42.*

[2] *Carlos Martínez Moreno. «Las vanguardias literarias».* Enciclopedia Uruguaya 47, *Editores Reunidos, 1969, pág. 138.*



un heredero directo de las astucias irreverentes de Felisberto. El mismo Cortázar dice en el prólogo de la edición francesa de una selección de cuentos de Hernández: «Testigo a pesar de sí mismo, espectador de prejuicios, él toca sus tangos para las damas melancólicas y amaneradas; como todos nuestros grandes escritores, nos denuncia sin énfasis al mismo tiempo que nos tiende las llaves para abrir las puertas del futuro y salir al aire libre». Felisberto Hernández, al igual que Julio Herrera y Reissig, señaló un tiempo irrepetible y adelantado en la literatura uruguaya. En un país que ha sostenido la elegancia de la razón como suprema virtud intelectual, ambos vinieron a traer con sus desconcertantes aventuras estéticas algo para lo cual el lectorado no estaba todavía preparado: la desmesura, el exceso del absurdo y el intencional desorden del sentido. En medio de esas experiencias extremas quedan algunos nombres que por su inconformismo deben rescatarse del tedio institucional y del anestesiado panorama que las letras uruguayas ofrecían en las tres primeras décadas del siglo: Roberto de las Carreras, Paul Minelli González, Juan Parra del Riego y Alfredo Mario Ferreiro.

Por orden cronológico, aparece primero la figura de Roberto de las Carreras. Traductor de los poetas franceses decadentes, «pervertidor de menores», «agitador social» y «Doctor en Anarquía» como se hacía llamar, fue para su tiempo una figura decisiva. Amigo de Herrera y Reissig, con quien mantuvo una famosa polémica por la autoría de una metáfora, De las Carreras fue antes que nada un polemista y promotor de nuevas ideas. Si bien su poesía se lee hoy en día como producto de otro tiempo, sus manifiestos pueden tenerse como un signo de prematura vanguardia. Vivió y escribió bastante. Sin embargo, Roberto de las Carreras (1873-1963) será siempre recordado por sus libelos desafiantes que estallaban como actos de insurgencia en la capital uruguaya a la cual daba nombres como «gran toldería», «aldea» o «tontovideo». De las Carreras vivió con ferocidad los primeros años del siglo, presintiendo grandes cambios que no pudo consolidar en su obra poética, la cual permanece como desprolija y carente de las sustanciales transformaciones estéticas que daban cuenta sus ensayos, donde la refrescante originalidad continúa vigente. Uno de los más provocativos, fechado en 1902, se titula «Amor libre. Interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras» y puede leerse como una confesión autobiográfica de la relación que mantuvo con su prima Berta Bandinelli, menor de edad, con quien terminó casándose ante el escándalo de todos. Berta, después de ser adoctrinada por su marido en «amor libre», siguió la práctica de la libertad que se le había enseñado: al poco tiempo De las Carreras la encontró con su amante. Este ejercicio de voluptuosidad que consta de unas pocas páginas, está dividido en tres partes: en la primera *interview* el autor

justifica lo acontecido; en la segunda hay un enfrentamiento entre la figura del amante y la del marido, lo cual sirve al autor para fundamentar una teoría sobre el amor libre; en la tercera parte hay una celebración de la mujer pecadora a través del relato de su reencuentro pasional con el marido. Los ensayos de Roberto de las Carreras, además de ser testimoniales de una rara subjetividad que no encontraba su lugar en una sociedad deslumbrada por las grandes transformaciones económicas, manifiestan por anticipado varias de las opciones que la literatura comenzaría a manejar a partir de ese período, con su furibundo desdén por las normas institucionales y por la preponderancia egregia de la razón. La espontaneidad como signo de una libertad ejercitada en todas sus direcciones (desde la imaginación hasta el inconsciente) era uno de los componentes principales de la poética de Roberto de las Carreras, tal como se manifiesta reiteradas veces en las cartas que intercambió con Herrera y Reissig, las cuales se leen en su permanente vigencia como uno de los documentos estético-ideológicos más convulsivos de la época. En una de esas cartas, después de reconocerse como «amante de nacimiento, hidrofobia de los maridos, duende de los hogares, enclaustrador de las cónyuges», se proyecta en una escritura atípica sobre las relaciones amorosas:

> Juego al *football* con la moral de los montevideanos, con los ídolo abracadábricos de los «trogloditas públicos».
> Como anarquista, no reconozco el matrimonio, esa piltrafa del tiempo negro, ese sofisma supersticioso, ese catafalco bíblico que hay que deshacer a patadas, en el que no veo otra cosa que un aquelarre burgués donde se compran mujeres.

Y agrega luego, haciendo más explícita su propuesta de transformación «psico-social» donde todos queda incluidos, también él mismo:

> Mi primogénito real no será legitimado. Quiero que lleve, arrogante, la corona de la bastardía, que en Él se admire la obra de arte del amor libre. Quiero que sea mi continuación galante, la eterna pesadilla de los montevideanos, mi protesta encarnada contra plebeyos y legisladores.
> Espermatozoide rebelde, con aparatos nerviosos superiores, anudados de lóbulos geniales, será el eslabón soberbio de una raza de Caínes y Arístides, de Luteros y Dantones, de Nietzsches y Baudelaires...! ¡Será un Anacreonte de mi prosapia afrodisíaca!
> ¡Si yo lo legitimara, se negaría a creerme padre!

Las proclamas libertarias de Roberto de las Carreras recuerdan, por la insolencia de su humor, a la literatura de Alfred Jarry que por esa época hacía elogio de la confusión traspasando con inverosímiles propuestas los códigos sociales que situaban la práctica artística en un recinto limitado. La poesía sentía su reacomodo en la sociedad burguesa y capitalista, pero se negaba a ceder y convertirse en otro objeto de fácil consumo. El poeta deformaba su imagen en el agua de la modernidad: negaba su pasado para



buscar en el presente un lenguaje futuro. En busca de esa palabra augural salió también la experiencia literaria de Pablo Minelli González (1883-1970).

Menos desaforado que el «Doctor en Anarquía» y más simple poéticamente que Herrera y Reissig, este poeta urbano por excelencia, que firmaba sus obras Paul Minely, terminó arrepintiéndose al final de su vida de todo lo hecho en los años de efervescencia y desacato juvenil. De todas maneras, este autodescrédito de los pasados escándalos no podrá borrar los indudables méritos de *Mujeres flacas,* uno de los libros más extraños y olvidados de la literatura uruguaya, que el autor publicó en 1904, a los veintiún años de edad. En el prólogo del mismo, Minelli González descorre el velo de su poética, para anticipar la prometida experiencia de un texto que «es enfermo, erótico, audaz». Los poemas pretenden un lector ideal: «Dedico mi libro a las apasionadas, a las vehementes, a las trágicas, a las dominadoras —a las que, furiosas morderían los labios de sus amantes hasta sacarles sangre». Los textos, en sí, oscilan entre dos tiempos: los resabios modernistas alternan con intermitencia en un lenguaje que ya atisba los envíos de un tiempo inédito donde el absurdo y los vulgarismos también podrán ser considerados protagonistas fundamentales de la retórica lírica:

> Yo soy un flaco que la anemia agobia
> y a quien la vida fatalmente pesa;
> me faltan la salud, la fortaleza
> y a mi pesar reviento de hidrofobia.

El poema más original de este libro (tan olvidado como su autor) es «Sylvia», subtitulado «poema moderno» y no, modernista. El humor, conseguido mediante la exacerbación de lo cursi y ridículo, es el principal elemento estratégico de la modernidad de un texto que en definitiva es una celebración amorosa y no una diatriba. Hay un anticipo surrealista en el acopio de imágenes que no refieren más que a la virtualidad absurda del propio poema, el cual emerge como un depósito de impertinencias lógicas que mucho recuerdan a las prácticas desrrealizantes que harían después en la poesía y en el cine, Benjamin Peret y Luis Buñuel:

> Sylvia tiene fiebre, está pálida y roja
> y a cada momento se apena y se enoja;
> mata una crisálida, estruja una hoja.

Mujeres flacas, libro provocativo desde su misma tapa (considerada pornográfica en su época), no tuvo continuadores ni siquiera en su propio autor, absorbido luego por una carrera diplomática que fue su sustento y que menos podía aceptar ese tipo de desmesura. Con la literatura de Paul Minelli González, de Julio Herrera y Reissig y de Roberto de las Carreras, unidos en la inauguración iconoclasta del siglo, no terminaba un período de

la literatura uruguaya, sino que comenzaba otro donde las negatividades y realizables utopías vanguardistas reemplazaban la ya agonizante estética modernista.

Los tres poetas, tenidos en su tiempo por escandalosos (algo que ellos tomaban por el mejor de los elogios), apostaron a la modernidad de Eros: no elogiaron la máquina como Marinetti; más bien, como Sade, Lautréamont y Apollinaire, celebraron las virtudes del cuerpo con todos sus detalles. Pero el Uruguay, país muy púdico, no estaba preparado para aquello. Las transgresiones fueron sepultadas y los intelectuales, fieles al positivismo racionalista, buscaron otros modelos estéticos menos sediciosos, menos somáticos y menos lúdicos. Más comprensibles, eso sí. Se necesitó una década para que los ajustes y reacomodamientos sociales y literarios consiguieran algún logro novedoso. Entre 1910 y principios de la década del veinte hubo un vacío escritural notorio. El Uruguay, que vivía un esplendor económico (que dio origen al optimista slogan «Como el Uruguay no hay»), dejó que la conflictiva retórica de las vanguardias, con sus manifiestos y sus acechantes signos de desesperación, siguiera de largo. En una patética conferencia pronunciada en la Universidad de la República en 1923, la entonces famosa poeta Luisa Luisi destacaba que las tres virtudes más importantes de la poesía uruguaya de la época eran «la gracia, lo pintoresco y la profundidad». La escritora, celebrando el auge del realismo y de lo autóctono, critica el hermetismo de Herrera y Reissig con palabras que parecen salidas de lo peor del siglo diecinueve y que en ningún momento dan cuenta de todos los fenómenos que estaban sucediendo en otras partes del mundo: «¡Qué riqueza de poesía, qué maravillosa riqueza de poesía nos hubiera legado nuestro malogrado compatriota, con poco que hubiera consentido en salir de su torre para mirar con ojos propios el paisaje, las cosas verdaderas y los seres de carne y hueso que lo rodeaban!»[3]. La opinión de Luisi no representaba únicamente al discurso institucional. Más bien era una síntesis del momento. En medio de aquella prevalencia del realismo (en algunos casos social, en otros metafísico), que había puesto a la literatura en un espacio secularizado y sin misterio, muy pocos se arriesgaban a despertar al lenguaje de su letargo. Entre los pocos, uno peruano.

Juan Parra del Riego (1894-1925) vivió los últimos años de su vida en el Uruguay donde realizó lo más personal de su obra. En 1920 llegó a Montevideo (donde está enterrado) con la experiencia de haber vivido en Francia y en Italia. Conocía los movimientos de vanguardia de cerca y su presencia en tierras charrúas, por más que no originó escuelas, sirvió a los escritores para interiorizarse de formas poéticas diferenciales. Por caminos diferentes a los de Mallarmé y Valéry, Parra del Riego intentó algo pareci-

[3] *Luisa Luisi.* A través de libros y autores. *Ediciones de Nuestra América, 1925, pág. 258.*



do a lo que buscaron y hallaron los poetas franceses: la consagración de una palabra sin referente, de un signo abandonado a su propio ritmo y sentido. Esta búsqueda de una palabra que puede llamarse *semantofónica*, se dio mediante la creación en forma de verso libre de los «polirritmos».

La propuesta presenta sin embargo una contradicción radical: los polirritmos no cantan la palabra *per se*, sino la curiosidad de un mundo renovado por las transformaciones sociales y tecnológicas. Parra del Riego fue una presencia desusada en un panorama donde la poesía era sinónimo de seriedad en el pésimo sentido de la palabra, esto es, como retórica anquilosada y restrictiva. La crítica de la época se sintió desconcertada por el hecho de que Parra del Riego eligiera a máquinas o jugadores de fútbol como temas de sus poemas. En 1923 anunció que explicaría sus ideas sobre el «nuevo arte» en una conferencia que se titulaba «La máquina y la poesía», pero la canceló al enterarse de que ésta había sido anunciada en los periódicos. Parra del Riego tenía nostalgias del mundo del futuro y por eso su lírica denota el diálogo de dos épocas: el romanticismo ideal del pasado y el vértigo del mundo moderno donde el automóvil tiene el mismo valor que Lenin. Murió a los treinta y un años dejando una obra inconclusa que prometía en su brevedad transformaciones revolucionarias que fugazmente surgen una y otra vez en sus dos únicos libros publicados, *Himno del cielo y de los ferrocarriles* y *Blanca luz*, como asimismo en los polirritmos que nunca llegó a juntar en forma de libro. Juan Parra del Riego fue un ecléctico de las vanguardias. En su breve obra se cruzan varias tendencias: una mirada fascinada y futurista ante la realidad moderna que utiliza términos paradójicos y sin función poética anterior; un fragmentarismo alógico donde se superponen imágenes contradictorias y surrealistas; y una metáfora intransitiva y distanciante del sentido final del texto, de procedencia ultraísta:

Porque abierta está hoy la sábana de la luna en la pradera
y aunque yo llevo en mi pecho la alta angustia,
trompos frescos de cristal, trompos de luna,
cantan las ranas celestes
por el amor y la dicha de las tres niñas del pueblo;
por las tres enamoradas
del telegrafista tísico
que hasta el alba solo queda
como el ronco espanta-pájaros de las últimas estrellas.

Considerando su actualidad epocal, la poesía de Parra del Riego no tuvo todos los seguidores que se podría esperar. Pero se explica. En Uruguay, los *locos twenties* fueron años de cordura: todo desborde lingüístico tendiente a forzar una apertura de inverosimilitud en la retórica lírica fue descartado *a priori*. Los poetas de entonces se refugiaron en una escritura

seria y altisonante, donde los resabios del pasado eran demasiado obvios como para marcar una diferencia. Algunos poetas parecían descubrir entonces a Walt Whitman y Ralph Waldo Emerson, por más que sus textos quisieran en vano enmascarar esa tendencia inquisitoria de toda realidad teleológica. Carlos Sábat Ercasty y Emilio Oribe son ejemplos de esta corriente. Otros se esforzaron por redescubrir las fuerzas telúricas. En 1921 Fernán Silva Valdés inicia con su libro *Agua del tiempo* el nativismo, que era una forma actualizada y culta del realismo regionalista. El nativismo surgió como una reacción contra las prácticas estetizantes venidas de fuera. Lo telúrico, lo popular y lo espontáneo fueron jerarquizados. Se quiso hacer oír «la voz del ser nacional». El proyecto, vago y ambicioso, no fue exclusivamente uruguayo y tuvo eco después en otras partes, en obras como *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes y *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos.

Fernán Silva Valdés consideró al nativismo un movimiento y lo definió de la siguiente manera: «el arte moderno que se nutre en el paisaje, tradición o espíritu nacional (no regional) y que trae consigo la superación estética y el agrandamiento geográfico del viejo criollismo que sólo se inspiraba en los tipos y costumbres del campo»[4]. Muchos vieron en el nativismo una expresión de originalidad, ya sea como muestra de localismo o de regionalismo. Si la actitud puede haberlo sido por un momento, lo cierto es que no dejó ninguna obra perdurable, salvo algunos pasajes de *Agua del tiempo.* Entre los continuadores de esta modernización de la voz criolla figuran Pedro Leandro Ipuche, Fernando Pereda Valdés (quien agrega el tema del negro) y Juan Cunha (en su libro *El sueño y retorno de un campesino).* Mientras tanto, los dinámicos polirritmos de Parra del Riego encontraban eco dos años después de la muerte de su creador. En 1927 Enrique Ricardo Garet publica *Paracaídas,* Alfredo Mario Ferreiro *El hombre que se comió un autobús* y Juvenal Ortiz Saralegui *Palacio Salvo.* De todos ellos el más interesante fue Ferreiro, quien tres años después publicó *Se ruega no dar la mano.* En un país donde el humor es infrecuente, la intención burlona y desacralizante de Ferreiro aún resulta insólita y por tanto original. En uno de sus primeros ensayos, Jorge Luis Borges, después de afirmar que «dos condiciones juveniles —la belicosidad y la seriedad— resuelven el proceder poético de los uruguayos», afirma que «el humorismo es esporádico» y que por esa razón «cualquier intensidad, hasta la intensidad de lo cursi, puede valer»[5]. Alfredo Mario Ferreiro no alcanza la intensidad del humor por la cursilería —como lo logra Herrera y Reissig en «Los parques abandonados»— sino por el absurdo de un acontecimiento trivial:

> El autobús desea con todo su árbol y todo su diferencial
> a la linda voiturette de armoniosas líneas.

[4] *Fernán Silva Valdés. «Contestando a la encuesta de La Cruz del Sur».* La Cruz del Sur, *año 3, número 18, julio-agosto 1927, pág. 4.*

[5] *Jorge Luis Borges. «Palabras finales».* Antología de la moderna poesía uruguaya 1900-1927, *El Ateneo, 1927, págs. 220-221.*



> Poco a poco logra acercarse a su lado para arrollarla con la moderación del motor poderoso.
>
> La voiturette, espantada por aquel estruendo, pega un legítimo salto de hembra elástica y huye.

Publicado en 1927, este poema anticipa una conclusión inmediata: Ferreiro llega a la fiesta de la máquina y a la celebración de los nuevos absolutos como la velocidad, con casi veinte años de atraso. Jaime L. Morenza en la introducción de *El hombre que se comió un autobús* («poemas con olor a nafta»), se olvida de los dieciocho años que habían pasado entre el Primer Manifiesto Futurista y el libro comentado, el cual, de acuerdo a Morenza, «puede originar en ti la metamorfosis espiritual que necesitas para comprender las grandes síntesis que son la nota fundamentalmente característica del arte moderno». El prologuista exagera: esa «metamorfosis espiritual» no es un adelanto de la metáfora futurista, sino una actitud de retaguardia, uno de los estertores del movimiento. Los momentos de mayor lucidez y eficacia poética que se encuentran en el primer libro de Ferreiro surgen cuando la exaltación futurista se transforma en observación metafórica desviante que manifiesta una concentración polivalente de la imagen. Reescritura del haikú a través del cedazo imaginista:

> El puente es un atleta:
> de un vigoroso salto
> cruza el arroyo manso
> con el camino a cuestas.

En su segundo libro, Ferreiro no profundiza en las estrategias discursivas que configuraban lo mejor de su obra inicial. Hay un olvido del humor y la escritura vacila en un tejido figural donde confluyen un neorromanticismo anacrónico con un realismo tedioso lleno de intermitencias metafísicas. Los pocos momentos humorísticos, más que ser un medio para indagar en las posibilidades de significancia del lenguaje, resultan artificios retóricos sin desenfado alguno. Quizás adviritiendo el desgaste de su proyecto, Ferreiro optó por el silencio. Después de *Se ruega no dar la mano* no publicó ningún otro libro. Lo único fueron algunos artículos publicados en diarios y en la revista *Cartel* que codirigió con Julio Sigüenza entre diciembre de 1929 y marzo de 1931 (diez números en total). Allí publicó una serie de ensayos, donde las ideas eran confusas y casi ya anquilosadas. Un ejemplo: «Arte nuevo: rapidez y dar. Vidrio de preocupación. Dejar ver. Arte viejo: circunspección, respeto y modales de salón en las ideas»[6]. El dilema de Ferreiro, como el de muchos otros, se originaba en el desacomodo histórico. Las vanguardias habían llegado tarde y ahora se necesitaba algo más que desdén y eclecticismo para dar el salto definitivo hacia una estéti-

[6] *Alfredo Mario Ferreiro: «El entresaca en el arte».* Cartel, *año 1, número 2, enero 1920, pág. 1.*

ca más radical. El suyo era el canto del cisne, pero de un cisne confundido. Ya eran los años treinta y las dudas y el desconcierto serían las características diseñantes de la poesía uruguaya de esa década, que poco de original produjo, salvo la obra de Enrique Casaravilla Lemos (iniciada sin demasiado fulgor en 1917), algunos poemas de Juan Cunha y *El gallo que gira* de Selva Márquez, único y tardío ejemplo de surrealismo.

Sin el espectro removedor de las vanguardias, que habían pasado sin dejar un marcada estela fermental, se verificaba un agotamiento en la lírica nacional, cuyas opciones se parecían a esos «modales de salón en las ideas» que mencionaba Ferreiro. Detrás, como queriendo juntarse con el futuro, quedaba la aventura de unos pocos. La subjetividad permanecía como el único acto subversivo: los iconoclastas (Julio Herrera y Reissig, Roberto de las Carreras, Pablo Minelli González, Juan Parra del Riego, Felisberto Hernández y Alfredo Mario Ferreiro), habían conseguido sus logros en los márgenes, pues la receptividad de su época les había sido negativa, cuando no, todavía peor, indiferente.

Las transformaciones ideológicas y estéticas originadas a partir de la eclosión de las distintas vanguardias no encontraron respuesta inmediata en una nación que estaba viviendo con inocente optimismo los deslumbres del progreso. «El país, como recuerda Martínez Moreno, respiraba de satisfacción, se creía auténticamente distinto de sus vecinos americanos, a salvo de los problemas que los demás afrontaban»[7]. Desde principios del siglo hasta la segunda posguerra mundial, el conformismo y la autosuficiencia serían rasgos característicos del Uruguay. En lugar de una literatura en diálogo con la imagen del universo, los escritores uruguayos caían en el prejuicio romántico de ver lo extranjero como algo negativo y amenazante. Un comentario de Gustavo Gallinal, fechado en 1925, resulta sintomático: «La creación de una poesía de acento nacional, que anhelaron los escritores de las generaciones románticas, es ensueño perseguido por rutas diversas por algunos escritores de la nueva hora»[8].

La transgresión vanguardista no tuvo arraigo en la complacencia insular de los uruguayos. Muy pocos se preocuparon por traducir el legado de las nuevas propuestas estéticas que a partir de necesarias negatividades proponían una total revisión del lugar del hombre en el mundo. Mientras que el psicoanálisis, la fenomenología y el intuicionismo bergsoniano eran fundamentales en el diseño operativo de las vanguardias, los escritores locales, con la excepción de un puñado de raros, se mantenían adeptos a un positivismo secularizante que era parte esencial del canon literario de la época. Había una gran indecisión para romper con las apetencias del lectorado: se notaba una imposibilidad para vaciar la realidad de contenido. Quienes lo intentaron llegaron tarde al banquete de la extravagancia. Para

[7] *Martínez Moreno*, op. cit., *pág. 124.*

[8] *Gustavo Gallinal.* Letras uruguayas. *Casa editorial Franco-Ibero Americana, 1928, pág. 114.*



ese entonces su novedad (como en el caso de Ferreiro) más allá de los méritos que la intención pudiera tener, resultaba postiza. De todas maneras eran los únicos gestos de inconformidad que aspiraban a la modernidad del signo literario por su vaciamiento.

En ese panorama de contradicciones y rechazos, la sincronía podía quedar a un lado: incluso los tardíos podían darse por satisfechos. Desafiar la razón de la mayoría y su apego a fórmulas tradicionales era ya una muestra de saludable disidencia.

Eduardo Espina

En la página siguiente: La plaza San Martín, de Buenos Aires (foto Jeannette López, 1968)


NORDISKA
EMBASSY center



La poesía de Oliverio Girondo

Dentro de la evolución de la vanguardia latinoamericana se suceden dos épocas. La primera se podría caracterizar como una literatura de exteriorización, exocéntrica; es en esta primera etapa, en que las vanguardias están más ligadas a los movimientos europeos y sus «ismos», cuando Oliverio Girondo va a producir la mayoría de sus obras de corte ultraísta. Es una vanguardia expansiva y en cierta forma igualadora, que adopta una contemporaneidad ostentosa, hace uso extensivo de las audacias metafóricas, concebidas a menudo por asociación con elementos de la tecnología, y que descarta todo lo anecdótico o descriptivo. En la Argentina esta vanguardia ha tenido su expresión durante los años veinte, también llamados «de las vacas gordas».

A esta vanguardia jactanciosa y en cierta medida optimista, sucede una segunda época en que los desajustes y las disrupciones se interiorizan, intensificándose. La exultación optimística frente a la sociedad industrial se va a transformar en angustioso vacío existencial, con la consiguiente carencia ontológica. En esta segunda etapa va a producir Oliverio Girondo sus obras más originales.

Oliverio Girondo, nacido en Argentina, era un artista cosmopolita, que como muchos otros de sus contemporáneos había recibido una educación europea. Sus estudios secundarios los comenzó en Inglaterra y finalizó en Francia, donde absorbió los valores de la nueva poesía simbolista y fue influido por la filosofía nietzchiana. Pertenecía a una familia de clase media alta de Buenos Aires; presionado por sus padres, cursó la carrera de derecho; su aceptación estuvo condicionada a que éstos le pagaran un viaje anual a Europa durante el transcurso de sus estudios. Fue un viajero infatigable durante toda su vida; visitó no sólo sitios convencionales sino que parte de sus experiencias viajeras fueron en lugares «exóticos». Realizó un gran *tour* latinoamericano en 1926 como representante del periódico *Martín Fierro*, y de algunas otras revistas, con el propósito de establecer relaciones y contactos con otros escritores vanguardistas. Entre 1926 y 1933

residió en París por largos períodos, entablando una estrecha amistad con el poeta francés Jules Supervielle, con quien asistió a las manifestaciones surrealistas en París. En España se relacionó con García Lorca, Salvador Dalí y Ramón Gómez de la Serna. Durante la estadía de este último en Buenos Aires van a desarrollar una estrecha amistad. En Argentina, el escritor que Oliverio Girondo reverenció fue Macedonio Fernández, con el que, aparte de una amistad personal, compartió una visión del mundo.

Aldo Pellegrini dice que «Como muchos seres profundamente solitarios Girondo tenía verdadera pasión por la sociabilidad». Durante sus años juveniles era asiduo participante en banquetes y reuniones; a partir de 1946, fecha de su casamiento con Norah Lange, su domicilio particular fue un centro de tertulias literarias donde escritores establecidos, poetas jóvenes, e incluso amigos y parientes no pertenecientes al mundo literario, se reunían con asiduidad.

Oliverio Girondo fue fiel a la posición vanguardista de sus comienzos literarios hasta el fin de su vida. Junto con Macedonio Fernández, fueron los únicos escritores de la vanguardia argentina consecuentes en su concepción vanguardista a través de todas sus obras.

Su primera incursión en el mundo literario argentino se efectúa a través de la dirección de una revista artística y literaria en los años 20: *Comoedia.*

A partir de 1924 participa activamente en la revista *Martín Fierro;* a pesar de no haber tenido gran número de colaboraciones, su participación marcó el tono del periódico. En uno de los primeros números publicó su carta «La Púa» (nombre de una tertulia gastronómica literaria) que reapareció después como prólogo de la edición de bolsillo de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía.* En esta carta pueden leerse los siguientes pensamientos claves para explicar sus primeros poemas: «Cansancio de nunca estar cansado» (Girondo 14), «Lo cotidiano, sin embargo ¿no es una manifestación admirable y modesta de lo absurdo?» (Girondo 49).

Otro texto definitorio de la influencia de Girondo en *Martín Fierro* es el manifiesto aparecido en el cuarto número de la revista, que aunque publicado anónimo, le fue atribuido por la mayoría de la crítica. A pesar de que Girondo fue el redactor del manifiesto, las ideas expresadas en su estilo desaforado, sintetizan las principales ideas vanguardistas de su generación. El manifiesto, por un lado, impugna las manifestaciones de una cultura decadente:

> Frente a la impermeabilidad hipopotámica del honorable público, frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático que momifica cuanto toca, y sobre todo frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza el ímpetu de la juventud tranquilizándola como a cualquier burócrata jubilado...



Por otro lado proclama como certidumbre: «nos hallamos en presencia de una nueva sensibilidad y de una nueva comprensión». Reclama asimismo que esta nueva visión sea posible «porque todo es nuevo bajo el sol», si todo se mira con los ojos limpios de telarañas convencionales y se expresa con un acento contemporáneo.

Con el título «Membretes», Girondo hizo aparecer en la revista *Martín Fierro* de 1924 a 1926, una serie de aforismos, muy representativos de sus ideas y estilo:

> ¡El arte es el peor enemigo del arte! Un fetiche ante el cual ofician arrodillados los que no son artistas.
> ¡Tengámoslo bien presente! Con la poesía sucede lo que con las mujeres; llega un momento en que la única actitud respetuosa es levantarles la pollera.
> Nadie recita a Verlaine como las hojas secas del Luxemburgo.
> Las esculturas griegas son incapaces de pensar si el tiempo no les hubiera roto la nariz.
> Musicalmente, un clarinete es un instrumento muchísimo más rico que el diccionario.
> ¡Las lágrimas lo corrompen todo! Partidarios insospechables de un «régimen mejorado», ¿tenemos derecho a reclamar una «ley seca» para la poesía? (...) para una poesía «extra dry»; gusto americano.

Pueden señalarse en la obra de Girondo tres momentos bien definidos: uno inicial que incluye sus tres primeras obras *(Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, Calcomanías* y *Espantapájaros),* uno intermedio que comprende *Campo nuestro* e *Interludios,* y su última etapa que culmina con *En la masmédula.*

Desde el comienzo, optó Girondo por una poesía experimental; sin embargo, no llevó de inmediato su experimentación hasta el cuerpo mismo del lenguaje, como ya lo había hecho Vallejo en *Trilce.* En el período que comprende la aparición de sus tres primeros libros, 1922-1932, su interés renovador se centró sobre todo en la elaboración de una nueva imagen. En tal sentido su obra inicial se acerca a la de Huidobro y también tiene ciertas afinidades con la de Ramón Gómez de la Serna. Como Huidobro, Girondo tiene la pasión por la relación arbitraria y sorprendente, hasta por la exageración y la hipérbole: «Sólo por cuatrocientos mil reiss se toma un café que perfuma todo un barrio de la ciudad durante diez minutos», dice en el poema «Río de Janeiro». «Incluso hay cierta afinidad en la configuración de la imagen —cinética en Huidobro, expectante en Girondo—» (Sucre 235). Escribía Huidobro en 1918 en *Poemas árticos*: «Apeninos gibosos/ marchan hacia el desierto»; y en su primer libro dirá Girondo: «Caravanas de montañas acampan en los alrededores».

Como Gómez de la Serna, Girondo busca el choque instantáneo entre las cosas más diversas, lo cual en Girondo es intensificado por un humor de efecto hilarante. Es quizás este humor agresivo, tan inusual en la literatura argentina, la marca de originalidad en su primera época. Su humor está

matizado con cierto naturalismo erótico y hay momentos en que llega a una desfachatez irreverente: «Hay efebos barbilampiños que usan la bragueta en el trasero (...), unas tetas que saltarán de un momento a otro de un escote y lo arrollarán todo, como dos enormes bolas de billar» (Girondo 77). «Las chicas de Flores se pasean tomadas de los brazos, para trasmitirse sus estremecimientos, y si alguien las mira en las pupilas, aprietan las piernas, de modo que el sexo no se les caiga en la vereda» (Girondo 69). Este humor sexual se atenúa en su segundo libro *Calcomanías;* dado que el espacio del libro es España, recurre a una ironía más sutil para burlarse de esa moral pública, a la cual considera más que represiva, puritana. Así, con un aparente estilo descriptivo nos presenta una calle de Sevilla: «Cada doscientos cuarenta y siete hombres, trescientos doce curas/ y doscientos noventa soldados/ pasa una mujer» (Girondo 98). Este humor de Girondo muestra una realidad vista, a la vez, como caricatura y maravilla.

Otra característica de su primera época es el tema del viaje. Los dos primeros libros de Girondo podríamos decir que son dos libros de viaje en sentido literal: el poeta recorre el mundo y actúa sobre la realidad modificándola por obra de su humor. Pero en él, el viaje no revela el mismo signo que en Huidobro (nostalgia de espacio y a la vez experiencia de exilio); Girondo es más bien un ojo que quiere copiar y devorar todo lo que ve. Sus poemas tienden a fijar con una fuerza que a veces llega hasta el abigarramiento, cualquier color local; en tal sentido es el cosmopolita por excelencia. Por ello Borges confesaba sentirse «provinciano junto a él». Otra cualidad que Borges señala es «la inmediatez y visualización de sus imágenes» *(Proa,* 1926).

Un elemento siempre presente en la obra de Girondo es la ternura. Su ternura no es explícita ni condescendiente, sino que nace de su voracidad vivencial y de un amor inagotable a la vida en todas sus dimensiones. Demuestra Girondo una capacidad natural para acercarse a todos los seres y a todas las cosas, sin dejar de lado a los marginados por falsas jerarquías estéticas o sociales: «Los perros fracasados han perdido a su dueño por levantar la pata como una mandolina, el pellejo les ha quedado demasiado grande, tienen una voz afónica de alcoholistas, y son capaces de estirarse en un umbral para que los barran junto con la basura» o «A veces se piensa, al dar vuelta la llave de la electricidad, en el espanto que sentirán las sombras, y quisiéramos avisarles para que tuvieran tiempo de acurrucarse en un rincón» (Girondo 78). Girondo trata las cosas con ternura y demuestra una profunda piedad hacia lo irrisorio y lo desechado. Pero aún su ternura está matizada de humor. En la gama humorística de Oliverio Girondo, lo cómico y lo trágico muchas veces aparecen unidos.



Tanto en *Calcomanías* como en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, se da un recorrido de las formas concretas, donde se instaura el diálogo con lo inmediato, la relación instantánea con las cosas, la experiencia de los sentidos y el mundo exterior. Las imágenes de Girondo son intensamente sensoriales y en muchos casos están cargadas de violencia. Con respecto a la violencia verbal de Girondo, Borges escribía refiriéndose a *Calcomanías:* «Girondo es un violento. Mira largamente las cosas y de golpe les tira un manotazo» *(Proa,* 1926). Esa violencia se percibe claramente en alguna de sus imágenes: «Junto al cordón de la vereda un quiosco acaba de tragarse a una mujer» (Girondo 78) o «En el quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana» (Girondo 63). El uso quizás abusivo que hace Girondo de las metáforas lo lleva en muchos casos a una concatenación mecánica, lo cual disminuye su poder de revelación, y lo hace caer en una especie de determinismo, como en «Croquis en la arena», cuando describe a los bañistas: «Al *tornearles* los cuerpos a los bañistas, las olas alargan sus *virutas* sobre el *aserrín* de la playa» (Girondo 56) o en el poema «Venecia»: «Los gondoleros *fornican* con la noche anunciando su *espasmo* con un triste cantar» (Girondo 67).

Sus dos primeras colecciones de poemas presentan una manera particular de sacar a la realidad de sus moldes, de sorprenderla con la presencia súbita de lo insólito, a tal punto que lo cotidiano adquiere una sorprendente realidad: «Con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de otros y cuando están arriba, ponen el lomo, para que las palmeras les den un golpe de plumero en la azotea» (Girondo 62).

Es evidente que los dos primeros libros de Girondo se pueden encuadrar dentro de la vanguardia ultraísta de los años veinte, por su tendencia a usar imágenes chocantes, imágenes que dan vida a nuevas percepciones de la realidad cotidiana, por la incorporación en alguno de sus poemas de técnicas cubistas («Brazos/ Piernas amputadas/ Cuerpos que se reintegran/ Cabezas flotantes de caucho»), y por la ordenación de ciertos poemas en la página como forma de imponer al lector el texto, no sólo en forma intelectual, sino también en forma visual:

¡El mar!... Hasta gritar
                    ¡Basta!
                              como en el circo (Girondo 58).

Es interesante notar que el interés artístico de Girondo no se limitaba al arte poético. Durante toda su vida demostró un profundo interés por la pintura, arte que practicó ocasionalmente en su juventud, de lo cual son prueba las ilustraciones a las ediciones de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y la carátula de *Calcomanías*. Su humor y el sentido del

absurdo de sus ilustraciones complementan el sentido de sus poemas. A partir de 1950 comienza a pintar con dedicación, en una vena surrealista, actividad que continuará hasta su muerte en 1967.

Espantapájaros, publicado en 1932, es el libro que cierra la primera etapa de la obra de Girondo; es quizás el libro donde su don creador comienza a madurar y a adquirir un carácter más personal e intenso.

Girondo hizo de la presentación de este libro un evento. Quería demostrar a sus amigos que la literatura puede venderse de la misma forma que un objeto, o sea utilizando medios propagandísticos típicos de la promoción mercantil. Para ello alquiló una carroza fúnebre tirada por seis caballos, con auriga y lacayos incluidos, en la cual paseó un espantapájaros de *papier maché* (la foto del cual aparece en la portada de la primera edición), anunciando la venta del libro. El poeta se paseó durante varios días por las calles de Buenos Aires ofreciéndolo. La edición de *Espantapájaros,* hecha por la editorial *Proa,* fue vendida en puestos de la calle Florida atendidos por atractivas muchachas. Se agotó casi inmediatamente. Fue un suceso no sólo comercial sino una oportunidad de ver en acción al humorismo girondino en que lo patético y lo cómico se aúnan.

En *Espantapájaros* empieza a cumplirse lo que Enrique Molina define como el paso de una visión horizontal a otra vertical. Según Molina la obra de Girondo se despliega en una especie de ininterrumpida ascensión, en un proceso que culmina en su último libro, *En la masmédula.* En otros autores también encontramos obras producidas a distintos niveles, pero el máximo se encuentra a veces al comienzo o en el medio, seguido a menudo de otras obras menos significativas. La obra de Girondo tiene, en cambio, un sentido vertical ascendente.

Espantapájaros, con la excepción de dos textos, está escrito en una prosa más narrativa que lírica; uno inicia el libro con un caligrama que dibuja la figura del título mediante juegos de palabras, frases paradójicas, y la combinación de una sentencia —yo no sé nada— que es conjugada en toda su gama pronominal. El otro es un poema de versos endecasílabos con una estructura fija; cada verso está constituido por tres verbos que casi sin excepción son recíprocos: «Se miran, se presienten, se desean»; «se acarician, se besan, se desnudan» (Girondo 179). Ambos poemas prefiguran no sólo la preocupación por el lenguaje mismo, sino también cierta preocupación abismal. No todo el libro se desarrolla bajo este signo, pero hay un evidente cambio de visión respecto a los dos primeros.

En *Espantapájaros,* Girondo no se limita a la exaltación de lo sensorial sino que se va a adentrar en zonas más complejas (psicológicas y metafísicas) recurriendo muchas veces para expresarse a la parodia: «¡Ah! ¡la beatitud de vivir en plena sublimidad!» (Girondo 175) «¡Si hubiera sospechado



lo que se oye después de muerto, no me suicido!» (Girondo 177). En este libro, toda la experiencia exterior está coloreada por una fantasía onírica; el absurdo, el humor negro de tipo surrealista, la parodia y lo lúdico, imponen otra realidad.

En este libro lo mejor de sus imágenes ya no reside en el efecto sensorial o en el despliegue de ingenio, sino en la convivencia con lo absurdo: «Fui célibe, con el mismo amor propio con que hubiera podido ser paraguas». Es innegable que lo característico es el absurdo, como lo es también el hecho de que Girondo no tiene una visión del mundo como absurdo. Para él, el absurdo no es un signo ni positivo ni negativo, sino es sólo un hecho que le resulta estimulante. Así escribe: «Lo cotidiano podrá ser una manifestación del absurdo, pero aunque Dios (...) nos obligara a localizar todas nuestras esperanzas en los escarbadientes, la vida no dejaría de ser por eso, una verdadera maravilla» (Girondo 191). En *Espantapájaros*, los protagonistas ya no son las cosas sino los mecanismos psíquicos, los instintos, los estados de omnipotencia, de agresividad y de sublimación, todo esto expresado en un lenguaje expresionista con mucho humor poético. A pesar de estar objetivada en situaciones concretas, a través de imágenes representativas, la temática pareciera querer ejemplificar, usando estas situaciones, una turbulenta búsqueda del yo.

Un nuevo tema que aparece en *Espantapájaros:* el deseo de comunión del hombre con la naturaleza en todos sus aspectos. Una especie de solidaridad universal cargada de humor: «A nadie se le ocurrirá dudar de mi absoluta sinceridad (...) La solidaridad ya es un reflejo en mí, algo tan inconsciente como la dilatación de las pupilas» (Girondo 200). Esta comunión en su grado máximo va a llevarlo al tema de la simbiosis o metamorfosis, como deseo de suprimir el antagonismo entre hombre y naturaleza. La metamorfosis no adquiere en la obra de Girondo caracteres de incomodidad existencial y tragedia a la manera de Kafka, sino más bien es una fuente de gozo y de deleite: «Voluptuosidad en paladear la siesta y los remansos encarnados en el yacaré» (Girondo 186) o «Qué delicia la de metamorfosearse en un abejorro, la de sorber el polen de las rosas, qué voluptuosidad la de la tierra, la de sentirse penetrado de tubérculo, de raíces, de una vida latente que nos fecunda... y nos hace cosquillas» (Girondo 187). La idea de la metamorfosis en Girondo no es limitadora, sino que expresa una necesidad de expandir la magnitud del ser.

El humor pictórico-sensorial y juguetón de sus primeros poemas, donde la realidad responde a su propia fenomenología, es abandonada por Girondo. En *Espantapájaros*, con una intuición centelleante, se lanza a través de lo sensible hacia una esfera del ser esencial, en donde se destruyen los contactos reales y se asume la abstracción humorística a través del lenguaje.

En muchos pasajes de *Espantapájaros* el absurdo se establece a través de la semántica: «Dejé la sociabilidad a causa de los sociólogos, de los solistas, de los sodomitas, de los solitarios (...), mi repulsión hacia los parentescos me hizo eludir los padrinazgos, los padrenuestros» (Girondo 163).

En los cuadros de *Espantapájaros* no se manifiesta la irreverencia girondina que preside sus obras previas, sino que su humor es negro con tonos grotescos y en cierto sentido podríamos decir esencial (Gómez de la Serna sostenía que lo grotesco es el primer ingrediente del humor).

Este humor pone en evidencia la naturaleza desconcertante de la existencia humana al mismo tiempo que exalta la pasión de estar vivo y muestra la vida como un milagro de no-sentido «Cuando se tienen nervios bien templados el espectáculo más insignificante —una mujer que se detiene, un perro que husmea una pared— resulta algo inefable...» (Girondo 192).

Su irreverencia hacia todo orden establecido revela un desacuerdo entre su conciencia y el mundo, que instaura en el texto la angustia, el desorden y la premonición de catástrofe: «Así como hay hombres cuya sola presencia resulta de una eficacia abortiva indiscutible, la mía provoca accidentes a cada paso, ayuda al azar y rompe el equilibrio inestable de que depende la existencia» (Girondo 194); «es rarísimo que pueda sonarme la nariz sin encontrar en el pañuelo un cadáver de cucaracha» (Girondo 172), «Mi vida resulta así de una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, una explosión de fuerzas encontradas que se entrechocan y se destruyen mutuamente» (Girondo 172). Hasta en la muerte, vista como otro hecho humano, se manifiesta esa premonición de catástrofe; así dice Girondo: «El menor ruidito: una uña, un cartílago que se cae, la falange de un dedo que se desprende...» y cuando por fin «cerramos los ojos despacito para que no se oiga ni el roce de nuestros párpados, resuena un nuevo ruido que nos espanta el sueño para siempre» (Girondo 178).

El texto que cierra el libro presenta el drama existencial frente a la conciencia de la muerte. Girondo escribe (con un humor de tipo kafkiano) que «para lograr que no cundiera el miasma de la certidumbre de la muerte» (Girondo 205) por el mundo, se procede a su aniquilamiento. Este último texto muestra a un Girondo obsesionado por la idea del aniquilamiento y la inutilidad de todo. Se puede concluir que para Girondo el absurdo representa:

> no sólo una desesperada liberación frente a la fatalidad o una desmesurada vocación de vida y de absoluto; también encarna un comportamiento más profundo: morir de una energía que se consume a sí misma, y no de la inercia del tiempo (Sucre 239).

Con *Persuasión de los días*, publicada en 1937, la poética de Girondo entra en otra, su tercera etapa, en la cual aparece por primera vez la crítica explícita ante todo lenguaje como tal. Girondo no duda en ningún momento



del poder del lenguaje; lo que pone en tela de juicio es la veracidad de su facultad comunicativa. Sus dudas sobre la autenticidad del lenguaje se manifiesta a dos niveles correlativos: personal y social. Respecto a la experiencia individual, Girondo escribe: «No soy yo quien escribo estas palabras huérfanas» (Girondo 239). Esa orfandad y esa fragilidad, se corresponden con otra de contexto social, en la cual trata de demostrar la falsía o el extenuamiento de los vocablos. Así el hombre en uno de sus poemas está «repleto de aserrín escupido»; también está lleno de palabras huecas, sin efecto: «y hablan, hablan, hablan» (Girondo 279-280); o como dice en otro poema donde se ve rodeado de seres ficticios «que en vez de carne y hueso/ tienen letras/ acentos/ consonantes/ vocablos» (Girondo 280). Pareciera que el lenguaje fuera un monstruo que lo devorara todo, despojando al hombre y a las cosas de su esencia.

En *Persuasión de los días* la temática de Girondo trasciende, supera y escapa de la cárcel de la materialidad física para elevarse hacia un universo moral. El poema nos presenta un mundo degradado por la miseria social y espiritual: «*Persuasión de los días* es el paso de lo geográfico a lo ético» (Pellegrini 28).

El amargo furor que impregna alguno de los poemas nace de un sentimiento de aislamiento y de insatisfacción frente a una expectativa de plenitud no realizada. Ese furor es dirigido en ciertos poemas contra el propio yo: «¡Azotadme!/ Merezco que me azoten (...) No me postré ante el barro,/ ante el misterio intacto» (Girondo 274). Este poema denota un sentimiento de culpa por no haber respondido plenamente frente a todas las manifestaciones de la naturaleza y de la vida.

En muchos otros poemas del libro, lamenta Girondo esa elementalidad perdida y pervertida por el hombre moderno; en «Testimonial» nos dice: «¡pero no!/ Nos sedujo lo infecto,/ la opinión clamorosa de las cloacas,/ los vibrantes eructos de onda corta» (Girondo 278). Es importante notar los medios estilísticos de que se vale Girondo para expresarla: «enumeraciones panegíricas, imágenes más bien demostrativas y directas, simplificaciones y despojamiento de la sintaxis, verso por lo general breve y conciso» (Sucre 241). El deseo de retorno a lo elemental no sólo lo manifiesta en los significados semánticos, sino también en el uso mismo del lenguaje. En el poema «Comunión Plenaria» declara su ansia de elementalidad diciendo: «El mármol, los caballos/ tienen mis propias venas (...) Cuántas veces me he dicho:/ ¿Seré yo esa piedra?» (Girondo 288).

Presenta *Persuasión de los días* una dualidad torturada; por un lado, la amargura frente al milagro de la vida permanentemente destruida por el hombre («Esta nauseabunda iniquidad sin causa»; «la negra baba sucia»; «este clima de asfixia que impregna los pulmones») y paralelamente, «su

irredimible fidelidad a la imagen solar de la vida» (Pellegrini 29) expresada como: «volver a sonreírle/ a la vida que pasa...», o «este perro/ ¡indescriptible!/ ¡Único!» (Girondo 356).

Girondo, después de buscar el sentido en la contemplación de las cosas, se vuelca a partir de *Persuasión de los días*, cada vez más hacia los problemas del hombre en sí, y sus interrogantes van a ser cada vez más psicológicos y ontológicos.

En la masmédula, su último libro, se publica en 1956, y si bien cronológicamente está cerca del *boom* de los años sesenta, por su concepción y estilo, puede considerarse una obra de corte vanguardista. En una primera aproximación, lo excepcional en esta obra son los mecanismos de comunicación verbal: enumeración caótica; falta casi total de puntuación, al extremo de ni siquiera separar grandes incisos; la dispersión gráfica de la densidad sintáctica; la eliminación total del sujeto y del verbo principal; la implementación hipertrófica; el vértigo de las repeticiones, etc.

A este respecto dice Aldo Pellegrini:

> En Girondo hay una verdadera sensualidad por la palabra como sonido, pero más que eso todavía, una búsqueda de la secreta homología entre sonido y significado. Esta homología supone una verdadera relación mágica, según el principio de las correspondencias, que resulta paralela a la antigua relación mágica entre forma visual y significado (Girondo 356).

Aparte del valor semántico, siempre se ha intuido la existencia de una relación secreta entre el sonido y el significado de las palabras. Es decir, que sin ser un signo convencional, un elemento fonético puede tener una significación ya sea por similitud, o por asociaciones inconscientes, etc... Esta posibilidad de comunicación, que va más allá de la captación intelectual del signo establecido, para actuar casi en el plano de la sensación, es empleada por Girondo en *En la masmédula* con absoluta certidumbre, logrando dar a su poesía una fuerza de expresión fuera de lo común. Al unificar la oscura significación fonética con la semántica del vocablo, logra envolver al lector en una especie de encantamiento verbal. Los significados ya no están dados sólo en un plano semántico, unidimensional, sino que el significado está dado a un nivel tridimensional donde se combinan lo semántico, lo fonético y las asociaciones de palabras para crear una nueva realidad. El significado no se encuentra sólo a nivel intelectual, sino que involucra todo el ser: su intelectualidad, sus emociones, su intuición, y sobre todo su incertidumbre existencial. Por ejemplo, en los versos iniciales del texto, nos instala de inmediato en la angustiosa sensación del que se hunde: «No sólo/ el fofo fondo...» (Girondo 364); hay una simultánea significación de sentido y sonido. Por un lado, la idea evocada por el signo, lo fofo, por el otro lado la grave acumulación de las «o» y la repetición «fo-fo-



fo» que sugieren un ruido sordo, de algo esponjoso y blanduzco que estalla, y donde se hunden los pies. Este efecto de significaciones extrarracionales que aparecen a lo largo de todo el texto, crea una resonancia en la cual los vocablos adquieren vibraciones que se prolongan más allá de su contenido conceptual.

En *En la masmédula,* dice Molina, «la comunicación llega al límite de sus posibilidades en el plano racional, se torna sinfónica (...) La expresión arrasa con los mecanismos convencionales y se instala en lo más profundo de la comunicación ontológica» (Pellegrini 36).

Girondo aúna dos o tres palabras para formar una especie de ideograma. Las palabras se contraen o se dilatan alrededor de un punto imantado por todas las fuerzas de la elipsis y crean una realidad nueva. De tales simbiosis surgen versiones inéditas, síntesis de especies y reinos, sonidos guturales que adquieren de pronto una significación prelógica («metafisirrata», «erofronte», «agrinsomnes», «egogorgo», etc.).

Una palabra llama a la otra y se amalgama de inmediato con ella. Así el poema pasa de ser un campo de relaciones para transformarse en materia, en una argamasa, una mezcla. Lo que intenta Girondo no es ya recrear la magia del mundo, sino más bien despertar esa magia dentro del hombre mismo. En uno de los poemas, «Rada anímica», nos da esta visión de la mente del hombre como el espacio donde se cumplen un ritual y un conjuro: «Abra casa (...) casa cábala/ cala/ abracadabra (...) casa multigrávida de neovoces y ubicuos ecosecos (...) clase demonodea que conoce la muerte y sus compases» (Girondo 418). El ritmo del poema, sus imágenes y su sentido, dice Guillermo Sucre, nos dan la clave del título; *rada* está aludiendo al ritual africano del mismo nombre, y el poema quiere encarnar su magia y despertar las energías del hombre y del cosmos contra la muerte.

Según Pío del Corro:

> Los temas de *En la masmédula* ascienden a pesar de una anonadante intuición de la nada, que se manifiesta como intuición de vacío frente a la potencia de la absoluta negación y la impresión de la impotencia del poeta para inquirir la nada. El yo, agotado en la total ausencia de respuesta, oscila entre la afirmación y la negación de sí mismo, hasta caer en el padecimiento de la incomunicación vital, en una casi certeza de la inutilidad de vivir. En esta situación extenuante el poema insinúa la necesidad de encontrar un sentido a la existencia (Pío del Corro 99).

En *En la masmédula* Oliverio Girondo comunica el anonadamiento, el avance de la inexistencia, con un arrollador despliegue verbal. Crea un lenguaje cuya mutabilidad, sugestión, y carga semántica parecen inagotables. Por un lado, las palabras inventadas y el despliegue léxico y retórico producen una sensación de nada, de vacío; por el otro lado, el verbo se vuelve cada vez menos referencial. La conjunción de ambos fenómenos va a pro-

ducir la interacción recíproca de los vocablos creando su propio campo de fuerzas y su propio magnetismo: «La energía anonadante es revertida en reactivo lingüístico» (Yurkievich 21).

Se podría concluir que Oliverio Girondo fue fiel a sí mismo a todo lo largo de su carrera poética. Desde su inicio hasta el final su obra respondió a una necesidad de experimentación. Sus primeras exploraciones se nutrieron en las teorías vanguardistas para llegar a través de la introspección a una total autorreferencia en su última obra, en la cual logra alcanzar con una estética desintegradora y creadora a la vez de nuevos símbolos lingüísticos, su máxima expresión: desde su primera obra hasta su última obra fue un poeta abierto a la experimentación.

Zully Segal

Bibliografía

GIRONDO, OLIVERIO. *Obras completas de Oliverio Girondo,* Prólogo de Enrique Molina. Editorial Losada S.A., Buenos Aires, 1964.

NOBILE, BEATRIZ. *El acto experimental.* Editorial Losada, Buenos Aires, 1964.

PELLEGRINI, ALDO. *Oliverio Girondo.* Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1964.

PÍO DEL CORRO, GASPAR. *Los límites del signo.* Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1976.

SCRIMAGLIO, MARTA. *Literatura argentina de vanguardia.* Editorial Biblioteca, Rosario, Argentina, 1974.

SUCRE, GUILLERMO. *La máscara, la transparencia.* Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

YURKIEVICH, SAÚL. *A través de la trama.* Muchnik editores, Barcelona, 1984.



Las niñas que nacieron peinadas

Imagino que toda generación es una vanidad. No obstante, no puedo dejar de comprender la enorme gravitación que tuvo en esta parte de la historia de la poesía moderna —aquí, en Latinoamérica—, lo que Octavio Paz llamó «la desmesura». Y que ahora, ateniéndonos solamente a la importancia que en un momento tuvo la materialidad de la escritura, pudimos llamarle «la concretud».

Sin duda alguna, en América Latina, la poesía concreta extiende sus raicillas hacia el escrupuloso trabajo de Alfonso Reyes: «Las jitanjáforas». Pero hay otros antecedentes. En noviembre de 1897, desde Valvins, Stéphane Mallarmé autoriza al argentino Leopoldo Díaz a traducir algunos de sus poemas. Y hacia 1938, Alfonso Reyes hace una deliciosa conjetura: «¿Sospechaba Mallarmé que sus obras llegarían a ser objeto de culto cariñoso en esta otra América que él ya no alcanzó a saludar?».

En 1929, en su artículo «Las jitanjáforas», publicado en la revista *Libra*, en Buenos Aires, el mismo Reyes cataloga varias apreciaciones jitanjafóricas argentinas. Y, créase o no, dichas apreciaciones y el rumor histérico-petrificante de unas *niñas a cuerda*, tendieron un arco iris caligráfico sobre las esperanzas «modernísimas» de la futura poesía argentina. Dieron cabida al apelativo «jitanjáforas», además del ondulante silabeo de: «Filiflama alabe cundre/ Ala olalúnea alífera/ alveolea jitanjáfora...». La ecolalia abrumadora y sedante, de unas Meninas Parisinas que al son del ruido en los moños volados, automáticas, a vapor, hidráulicas, separaban la forma del contenido, y el significante del significado en las opiáceas testas de los contertulios de Mariano Brull, por esos años —30—, y, como ameniza Sarduy con sus rococoes: «en esa escena de exilio afelpado» de la diplomacia cubana en París. Se trataba de las preciosas niñas del «exilado» y de sus ínfulas por «renovar los géneros manidos».

Eso recitaban esas niñas que nacieron peinadas. Y esos sonidos pentatónicos de sobremesa favorecieron el divertimento polifónico de los poetas del porvenir.

Pero también dieron pie a la desazón. Dice Reyes en el mismo artículo: «Me asegura Borges que entre estos intentos de poesía absoluta hay algo de maldición bíblica o de amenaza antigua...». Ya empezaban los intentos de ataques contra toda una estética de fumistas y de poetas que —como todos los poetas— jugaban, se divertían. ¿Está de más acercar a esta página, esa esferilla de juego sagrado de Huizinga, esa esferilla que remite al mundo lúdico del salvaje, del niño y del poeta? Si Aristófanes se permitió repasar en la arena húmeda las huellas onomatopéyicas de los *ciuffolotti* y de las crestadas aves, ¿por qué no podían atacar, estas «niñas» poetas, mimicriplicación de zumbidos salvajes o la imitación vertiginosa de los ideolectos bárbaros?

Pero mi deber, hoy, de *scholar,* es recitar de la tabla de Reyes los *Adelantos de la Jitanjáfora en Tierras Argentinas:* Luis Cané habla en sus poemas de la «vacía jitanjáfora». Arturo Capdevila, en su *Gay Saber* (La Plata, 1937), considera la jitanjáfora «un esfuerzo hacia la salud», y la llama «Demonio de Esculapio». Ricardo Güiraldes hace contestar a uno de sus personajes «con estos ruidos»: «HM, M... HM». Lugones se divertía con Darío y Ricardo Jaimes Freire, recopilando sonsonetes: «Unillo, dosillo, tresillo, cuartana, olor a manzana». Berta Singerman recitaba el «Chivito». Herrera y Reissig escribía el soneto en clave de «u». Etc. Según Severo Sarduy, para una historia coherente de la literatura, poco tiene que ver esta «olvidable y benigna farsa» de las jitanjáforas, con el posterior rigor ante el azar de los concretistas brasileños. No obstante, en esta anécdota desplegada con tantos detalles por Alfonso Reyes, se me ocurre que hay una tensión y una compactidad de mitología «adaptable» a la historia «coherente» de la literatura.

De estas irresponsables jitanjáforas se puede pasar fácilmente al texto cuyo regodeo fónico es fundante para nuestra escritura: Oliverio Girondo.

Girondjáforas

Apogeo de las jitanjáforas, los últimos poemas de Girondo, *En la masmédula,* se vuelcan hacia una soterrada búsqueda del amor: del contenido obliterado mediante una trabazón silábica: la paulatina y exagerada mixtura de enjambres tímbricos. Furor fónico.

Matriz «antropofágica» de la significación, el contenido en Girondo es una Madre de la invención: una máquina fonofágica, devoradora de sonido y sentido. El mecanismo es más erótico a medida que nos apegamos a un



referente ya caído en la ranura del tragafonemas. El cospel se dirige, como un isótopo radiactivo, a nuestra médula: a todo nuestro sistema deseante. La masmédula es el espacio de la fuga y del deseo: de una significación cuyo punto fugaz es acaso, como señala Valerio Magrelli, siempre el mismo para las vanguardias: el estallido. Una historia «vieja» de la literatura literalmente minada por la creencia de las homotopías del texto. Sin embargo, estar en la masmédula es permanecer en la utopía de un estremecimiento hiperfónico: un ruido hiperestelar y al mismo tiempo mundano: el *frou-frou* celestial de las chicas de Flores y la música atronadora y nerviosa —en secretísimas cámaras aisladoras del sonido— de los cuerpos amándose. Y ahí cabe finalmente aquella antigua sentencia maoísta, hoy casi warholiana: «nuestro cielo es la masa de nuestro pueblo y nuestra escritura».

Girondo buscó el silencio de una algarabía vertebral: los ideogramas que nos sirven como columna e irradiación de un alfabeto pulsional: *son las niñas que nacieron peinadas.*

Su posición frente a «nuestra» escritura es fundante: su «nhuevo» no es colonial; es el nhuevo reproche de la literatura a la escritura si aún la literatura *representa* un mundo infinito y el texto *figura* lo infinito del lenguaje sin saber, sin razón y sin inteligencia.

Girondo creyó en la novedad. En la «funcionalidad», en el sentido poundiano del término, de la poesía. En pocas palabras, creyó en el sentido. Y hasta —reorganizándolo enigmáticamente— creó un sentido. Lo *inventó.*

La diagonal cero

El valor —siempre «residual»— de esta vanguardia poética argentina —aparecida a partir del N.º 20 de la revista *Diagonal Cero,* en La Plata, en 1966—, reside en su pulsión de «integración en el arte» moderno y a la búsqueda mimética, en el sentido más moderno del término, de una heterotopía (el pop-art, el cine, la nueva arquitectura, las historietas, las ciencias matemáticas, el folklore urbano, la televisión) a costa de la masacre inventora: «cualquier técnica y su poder no intencional tiene dos finalidades: la destrucción y la ampliación; pero un solo deseo: la aventura. Sobre las mil evocaciones de una palabra emerge aquella que era insospechable por destrucción de las 999 restantes».

«(...)El poema debe ser deshuesado de todo contexto literario» (Extracto del artículo de Julien Blaine, aparecido en *D.C.* N.º 21).

En *Los Huevos del Plata,* Uruguay, 1968, Edgardo Antonio Vigo escribe: «A todo esto ¿qué pasaba con la poesía actual en la Argentina?

«Libros románticos y sociólogos del metro, cantaban con fuerza «surrealista» las cosas comunes que por repetición se tornaban baladíes. Una serie de términos de la «alta poesía» ya no se entroncaban con el real latir de esta segunda mitad del siglo XX dominada por la imagen.

«Las revistas literarias se regodeaban en publicar «el metro libre» como el último grito de la moda, pero se delataban con un preciosismo tipográfico que buscaba arrancar el bloque de las letras para pretender hacer la composición más dinámica en el plano-papel».

El n.º 20 de *D.C.* nos enfrenta con los *Fonetjc-Pop-Poemas,* de Luis Pazos, los *IBM* de Omar Gancedo y la poesía matemática de Vigo, que en sus *Poemas matemáticos barrocos* (Ed. Contexte, París, 1967) corta, pliega, agujerea e imprime sobre tres planos, tres fondos intercambiables de colores diferentes.

Más tarde se agregan al grupo Jorge de Luxan Gutiérrez y Carlos Raúl Ginsburg. Este último escribe: «La poesía visual es un lenguaje y no una lengua. Mis poemas no son soporte del subconsciente, la emoción, etc.; son una materia lingüística trabajada visualmente; la autoexpresión es del lenguaje-grafismo, no del poeta» (1968).

Gutiérrez escribe: «fuentes de la creación poética: el folklore urbano, la publicidad, etc. (...). Como la palabra poética es insuficiente para abarcar todo mi contenido expresivo la reemplazo por el término propuesto por Otto Hahn: actualidad».

Pazos escribe: «Mi poesía fonética se basa en seis supuestos: 1) El mundo exterior como fuente de la creación literaria (objetividad); 2) La onomatopeya como arquetipo semántico (basada en la observación de las historietas); 3) La imagen pop como teoría de la forma; 4) El juego (sentido del humor como temple poético); 5) El objeto útil (en reemplazo del libro tradicional) como medio de comunicación; 6) Una axiología que tiene a la libertad como fuente de los valores y al cambio como máximo valor».

Omar Gancedo escribe: «Los equipos electrónicos mecanizados representan en sí mismos un poderoso poema. Partiendo de esta premisa he realizado esta experiencia poética utilizando:

Una perforadora modelo 534
Tarjetas IBM
Una Card intérprete.

Mis poemas no son un trabajo técnico, sino nuevos elementos técnicos utilizados en la ambición del mundo poético».

Me he limitado a transcribir, escueta y desorganizadamente, los postulados de una poética persistente: «en toda persistencia hay una memoria del juego y de la poesía». Recibía periódicamente los trabajos de Vigo: objetos



pluridimensionales, visualmente siempre barrocos, organizados siempre para desorganizar las percepciones de su primer lector: el «poeta».

Teóricamente frágiles —si consideramos el andamiaje de oro del grupo brasilero Noigandres—, el grupo de Diagonal Cero —que en mi país ya nadie recuerda y pocos, poquísimos conocen— recreó a su manera ese itinerario «verbivocovisual» que fue acaso el periplo seguro de los concretistas paulinos.

En un último manifiesto que recibí, que acompañaba un objeto *Mail-Art-Work*, el poeta Vigo escribió: «época de crisis, el tembladeral generalizado mueve estructuras de un ayer firme. La realidad crítica evidencia un mundo en cambio. Sin embargo, como desviada contradicción, en el campo de la marginalidad el revival de la «nostalgia» ha nacido. Lo certifican: exposiciones, homenajes, búsquedas de paternidades y antecedentes de «lo novísimo». Esto último, en un intento de autojustificación del fundamental/fundamento del «salto al vacío» que representa toda novedad. En la marginalidad no existen antecedentes primeros, ni popes entronizados, simplemente coexisten seres creativos que amplían, en base a sus intercambios, un círculo que debe, imperiosamente, crear sus propias formas y no utilizar las perimidas de la cultura oficial. No es el hecho creativo en sí lo importante. Sino lo es, la *actitud* del que practica la tendencia. Si ésta supera el resultado de la respuesta creativa, es buen síntoma, porque esa actitud asumida implicaba el rechazo de todo desvío, manteniendo una posición de «rompimiento real» y no de «removedor esmerado». El enlazamiento de los practicantes dará como fruto un grupo en sociedad, su desperdigamiento, mantendrá el estado de anarquía creativa. El primero correrá el camino, ya transitado, de cambiar para no cambiar; el segundo, será paralelo, de existencia de improbable comprobación, y guardará ese extraño misterio que se quiebra, cuando el que recibe está en estado de oír la propuesta».

Noción de límite para los herederos del sentido, la poesía es la redistribución de una metáfora perpetua: aquella que le devuelve a la novedad su carácter de potlatch. Pero potlatch según el sentido que le aseguró Bataille en su *Teoría de los potlatchs: ambigüedad y contradicción.* La contradicción del potlatch no se revela en toda la historia, sino más profundamente en las operaciones del pensamiento. La postulación y el procedimiento de la novedad del trabajo poético enfrenta nuestra riqueza a esa trabazón, a esa pérdida. La novedad, como la poesía, como el potlatch, es la búsqueda incesante de la «intimidad de la pasión».

La escritura ilegible de Mirta Dermisache

Una casa zen, aparentemente vacía. La voz retumba. Los gestos forzados en el espacio diáfano dejan en el aire un zumbido dorado.

Una mesa blanca, de madera pulida, y sobre las vetas lucientes, las páginas de los libros de Marta, colmadas de grafías como huellas del pato de Vaucanson, como raspones en la tierra apisonada y roja, en las galerías donde avanzaban las criaturas hidráulicas de Agdal Chahanchah...

La escritura. Grafos voluminosos. Negro sobre blanco o blanco sobre negro, esta escritura serenamente ilegible remite a una «forma» de pensamiento «visible»; su silencio esponjoso nos empuja hacia la escritura misma, su estado-estable secreto.

Barthes, a propósito de los grafos de Mirta Dermisache, señaló la dificultad de un pintor chino que retomaba cada noche el ejercicio invisible del trazado de un círculo. Un círculo perfecto: la esencia de círculo: la forma que se revierte sobre su nombre.

Le impresionaba de la escritura de Mirta no sólo la alta calidad plástica de los trazados, sino aún y sobre todo la extrema inteligencia de los problemas teóricos de la escritura que sus trabajos suponían. Saber producir un cierto número de formas, ni figurativas ni abstractas, *escrituras ilegibles,* que entregaba a los lectores no los mensajes, ni siquiera las formas contingentes de la expresión, sino la idea, la esencia de la escritura.

Sus grafos nada dicen y lo dicen todo: son la caligrafía misma y sus salpicaduras de oro. Impensable (o ilegible) desde cierto punto en la escala del saber. Legible en tanto práctica que se desentiende del saber: ilegible en tanto «precipitado de visibilidad» del pensamiento.

Cuando a Barthes se le preguntó un día por sus propias grafías, publicada por primera vez en la revista *Luna Parkkk,* respondió: «si mis grafías son ilegibles, es precisamente para decir no al comentario».

Carlos Donnelly señala que la obra de Mirta Dermisache debería llamarse «acto original, si no inédito, ancestral».

Pero además, esta escritura ilegible, lejos de su espontaneidad, también parece decirnos, como el *Diario de Nijinsky* «soy la carta, y la pluma y el papel». Soy la esencia y la divinidad de la escritura. Pero se trata, tal vez, de una divinidad esquizofrénica: la divinidad que determina el paso del sujeto por todos los predicados posibles. Es la escritura misma pero «no existe nada de originario. Soy Thoth, no soy Thoth, soy el grafo soy el cuerpo soy el libro soy el deseo. Soy Dermisache: nada de problema de sentido, sino tan sólo de uso. Nada de originario ni de derivado, sino una derivación generalizada».

Conclusión

Se trataba de brindarles este informe sobre el áspero movimiento de una vanguardia rioplatense. Y creo que para ella también se cumple la defini-



ción de un poeta que admiré: Osvaldo Lamborghini. Él escribió: «la vanguardia es la parodia crítica de la tradición». Y en esa parodia se incluyó, allí fue escandalosamente el hombre que sonríe.

Y vuelvo a decirlo: *toda generación es una vanidad.* Pero en ella nacimos todos los poetas que seguimos o miramos u olvidamos las huellas de esas niñas que nacieron peinadas: «informe» y casi secreto itinerario de huellas que dibujé. Y a mi propio nombre, Arturo Carrera, se agregan los de Néstor Perlongher, Héctor Piccoli, Tamara Kamenszain, Emeterio Cerro, entre otros. Y he de decir sólo que si es cierto que existe una tradición de la transgresión que acompaña —como quiere Magrelli— al supuesto clasicismo de la literatura, y lo acompaña desde siempre, sólo nos queda ofrecernos a esa crítica o teoría «no progresiva» de la literatura. O, con el gusto del mismo Magrelli abrazado a Jarry: con la literatura como la ciencia de las excepciones.

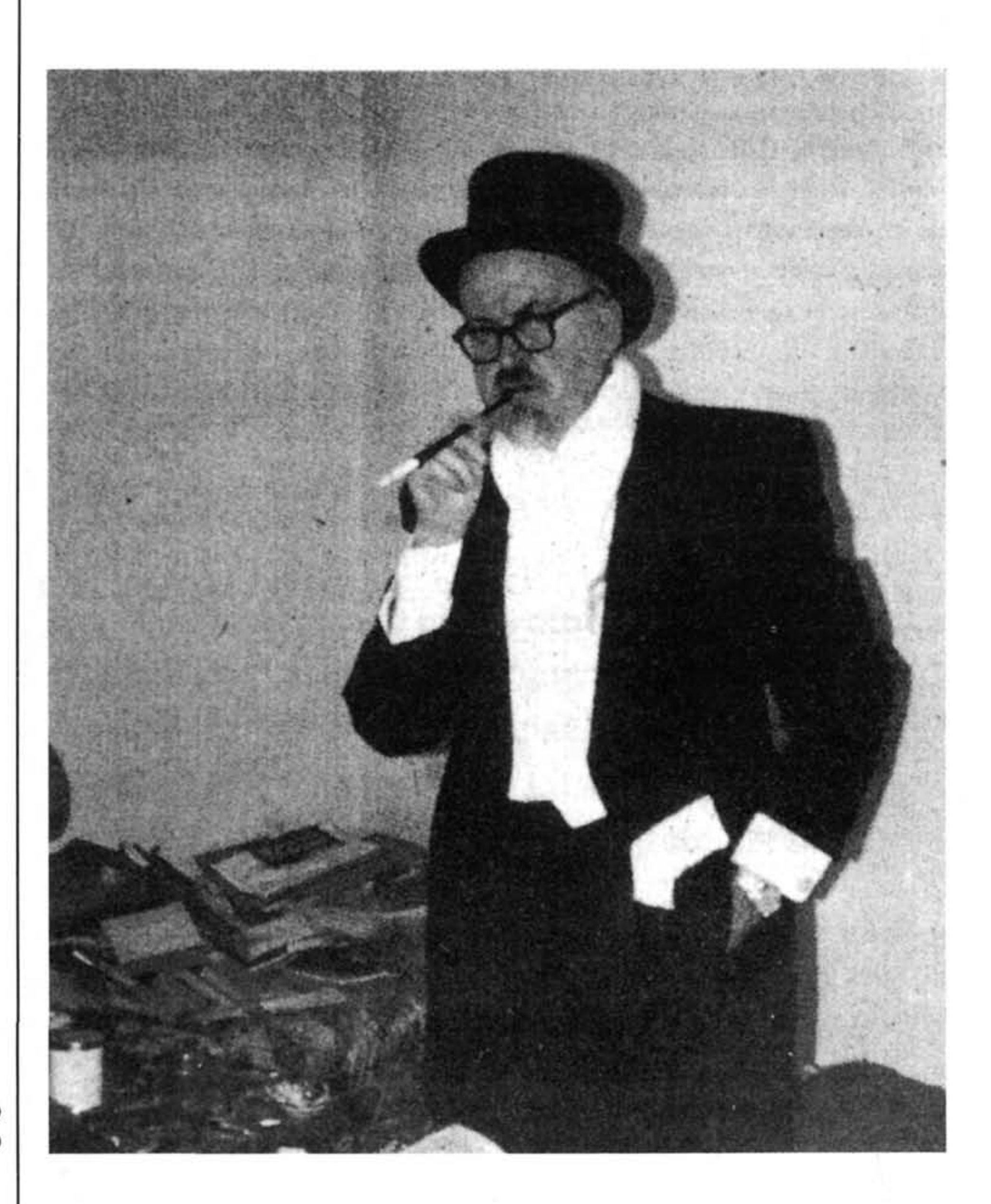
Creo que ya Eduardo Milán, nuestro crítico predictivo, va trazando las coordenadas de esa crítica instantánea.

Y aquí me detengo. Pero antes quiero referirles algo: a mi regreso de México, cuando comenté que viajaría a Brasil para este encuentro*, uno de los poetas más jóvenes comentó: «yo que vos sólo hablaría de las *impresiones,* sólo de las *impresiones.* La poesía no produce sino *impresiones.* Últimamente estoy leyendo a Walter Pater, cuyo libro más bello es *El Renacimiento.* Y allí dice que la tarea de la crítica es hallar lo que él llama la *virtus.* Es decir, el poder de causar —cada poema, cada pintura, cada obrita de arte— tal o cual matiz específico de placer. *Impresiones,* nada más que placenteras *impresiones*».

Arturo Carrera

* A palavra poetica na América Latina, *São Paulo, noviembre de 1990.*

«... las múltánimes almas que hay en mí...»



León de Greiff vestido de mago



Tradición y renovación: la vanguardia en Colombia

Vanguardia es un término ambiguo que todavía hoy se presta a innumerables discusiones en los diversos planos a los que ha sido aplicado. Ligado a una cronología fluctuante que suele asimilarse a los felices y disparatados veinte, no deja de ser un término relativista que exige ser utilizado en correlación a un polo tradicional, sea cual fuere. Por su misma esencia —la innovación a ultranza— está condenado a quemarse rápidamente, hasta el punto de que lo más ácrata puede llegar a convertirse en clásico en breves años. Tal vez eso explique la eclosión de una especie de segunda oleada vanguardista en la década del sesenta, de la que movimientos como el *concretismo* brasileño serían buen ejemplo, y que tuvo especial incidencia en el panorama colombiano objeto de nuestro estudio. La peculiar situación de este país hispanoamericano, que no logró hacer triunfar una auténtica vanguardia en los años veinte debido al peso de la tradición, puede justificar la relevancia que adquirió esta segunda vanguardia en el contexto de la prolífica poesía colombiana. Trataré de bosquejar el panorama de la vanguardia de este país, considerando ambos movimientos como parte de un mismo proceso abierto a la modernidad.

Tal vez convendría comenzar resaltando algunas paradojas que no por conocidas dejan de ser tales. El hecho de que la vanguardia literaria se haya puesto de moda en absoluto supone su difusión entre el gran público. Más aún, la bibliografía sobre el tema se ha ido incrementando en los últimos años, pero de ningún modo agota un período difícil de sintetizar. La excelente antología de Hugo Verani[1], los colectivos y misceláneas, producto de continuados congresos y acercamientos monográficos[2] y los acercamientos específicos a determinados aspectos como el papel del poeta de vanguardia[3], circunscriben un período que todavía se abre al crítico como un reto. En el caso más específico de Colombia, la reivindicación vanguardista

[1] Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. *Roma, Bulzoni, 1986.*

[2] *Merece la pena citarse: Varios:* Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica. *Memoria del XI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. México, Universidad de Texas, 1965; y la* Revista Iberoamericana. *Pittsburgh, enero-junio 1982, n.° 118-9 monográficamente dedicada al tema.*

[3] *Cfr. al respecto: Paz, Octavio:* Los hijos del limo. *Barcelona, Seix, 1974; y Yurkievich, Saúl:* A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias. *Barcelona, Muchnik, 1984.*

corresponde a las dos últimas décadas y va ligada a nombres como el del profesor y crítico Armando Romero[4]. Se proyecta sobre el telón de fondo de una abigarrada producción poética que definió al país desde sus orígenes. Románticos y modernistas en el XIX son el precedente inmediato de sucesivas oleadas poéticas que en nuestro siglo pueden agruparse así: *Centenaristas* (1910), *Los Nuevos* (1920), *Piedra y Cielo* (1930), *Cántico* (1940), *Mito* (1950), *Nadaísmo* (1960) y *Generación sin nombre* (1970). Como ha señalado con acierto Darío Jaramillo Agudelo,... «los únicos grupos, verdaderamente grupos, de todo el esquema anterior, fueron Piedra y Cielo (claramente influenciados por la poesía española y por Neruda) y el Nadaísmo (...). Los demás son rótulos que no resisten el mayor análisis...»[5]. De ellos se entresacan una serie de nombres para una hipotética «antología de la poesía colombiana del siglo XX: López, De Greiff, Vidales, Álvaro Mutis, Cote, Gaitán, Equis, Rivero y Cobo...»[6].

Con todas las reservas —grupo o no grupo, vanguardia o no vanguardia— habrá que centrarse en la labor desempeñada por *Los Nuevos* y el *Nadaísmo*. En ambos, como en la mayoría de las vanguardias, la literatura es mucho más que un texto escrito, es una forma de vida. Las décadas del veinte-treinta contemplan profundos cambios en la sociedad colombiana, desde las reformas políticas del primer gobierno de López Pumarejo, hasta el crecimiento urbano que transforma la tradicional sociedad y economía agrarias. Con los millones de la indemnización americana por el canal de Panamá se puso en marcha la denominada «república financiera» que potenció la industrialización y el estudio de las ciencias económicas y sociales. Colombia intentó alejarse de la república literaria de años anteriores, con ministros poetas y presidentes humanistas. La renovación que en su día supuso el modernismo, todavía inmerso en ese modelo, daba sus últimos coletazos...[7] Había tenido un precursor en José Asunción Silva y un poeta que la realizó en toda su plenitud, Guillermo Valencia. Silva que entre 1884 y 1886 vivió en Londres, París y Ginebra, había entrado en contacto con los simbolistas cuyas teorías se habían difundido paralelamente a la aparición de sus textos: 1866: *Poèmes saturniens* de Verlaine; 1873: *Une saison en enfer* de Rimbaud; 1876: *L'après-midi d'un faune* de Mallarmé; 1885: *Les complaintes* de Lafforgue y en 1886 el manifiesto de Moréas. Su predilección por estos autores y el profundo conocimiento de las teorías de Edgar Allan Poe le sitúan en la encrucijada que producirá los movimientos artísticos del siglo XX.

En cuanto a Guillermo Valencia, poeta de insuperable maestría formal y gran sentido de la plasticidad, hizo triunfar en sus *Ritos* (1898) una brillante concepción arquitectónica del poema, heredada de Grecia y que influyó poderosamente en la generación siguiente, la del *Centenario*. Ésta se

[4] *Aunque irán apareciendo a lo largo del trabajo varias de sus aportaciones, citaré aquí una visión de conjunto aparecida en el monográfico sobre la vanguardia: Romero, Armando: «Ausencia y presencia de las vanguardias en Colombia» (en* Revista Iberoamericana, op. cit., *págs. 275-288).*

[5] *Jaramillo Agudelo, Darío: «Notas introductorias para una (im)posible antología de la poesía colombiana» (en* Eco. *Bogotá, tomo 35/4, agosto 1979, n.º 214, págs. 425-426).*

[6] Ibídem, *pág. 434.*

[7] *Para esta parte sigo con fidelidad un trabajo anterior: Caballero Wanguemert, María M.: «León de Greiff en el contexto de la vanguardia colombiana» (en* Philologia hispalensis. *Sevilla, 4, 1990, págs. 67-83).*

dio a conocer en torno a 1910 y, en realidad, más que un grupo abanderado bajo una consigna particular, representaba —según Romero—[8] la inteligencia colombiana de la época. Es una generación nacionalista, marcada por dramas como la guerra de los mil días y la dictadura de Reyes, que «se había propuesto armonizar la civilización política y cultural con el futuro desarrollo del país»[9], buscando un sincretismo pacífico; y a ejemplo de Valencia —importante figura de la política nacional, jefe de partido, orador parlamentario y candidato por dos veces a la presidencia del país, se comprometió en la vida pública hasta el punto de configurar su fisonomía. En esta línea destacaron los liberales Alfonso López y Eduardo Santos y el conservador Laureano Gómez, todos ellos presidentes colombianos. El ámbito en que se movieron determinó que se vieran afectados por el peor modernismo, salvo honrosas excepciones entre las que se cuenta Eduardo Castillo, poeta de gran cultura y sensibilidad romántico-simbolista; y José E. Rivera quien tres años antes de derramarse poéticamente en *La vorágine* (1924) había publicado los sonetos de *Tierra de promisión* caracterizados por el lirismo con que se presenta el trópico.

Por edad, *Los Nuevos* constituyen la generación siguiente a la centenarista, la de los nacidos entre 1894 y 1908. Salen a la palestra literaria como grupo en torno a la revista homónima que se lanzó el 6 de junio de 1925 en Bogotá y de la que se llegaron a publicar, andando el tiempo, cinco números. En él figuraban: Alberto Lleras Camargo (su director), León de Greiff, Rafael Maya, Felipe Lleras Camargo, Germán Arciniegas, Eliseo Arango, Jorge Zalamea, José Mar, Manuel García Herreros y Luis Vidales... Posteriormente se les sumaron otros más jóvenes afines a la nueva sensibilidad, entre los que cabe señalar a Juan Lozano y Lozano, Germán Pardo García, José Umaña Bernal, Rafael Vázquez, Octavio Amórtegui y Alberto Ángel Montoya.

Este amplísimo elenco marca la ruptura al elegir el nombre de su grupo, *Los Nuevos*. En general los vanguardistas «hacen hincapié en la poesía como fenómeno histórico, como devenir y no como ser. Para ellos los poetas se dividen, no en malos y buenos, sino en viejos y nuevos. Bueno es ser poeta nuevo, mejor todavía es ser poeta novísimo, palabra predilecta de los críticos de la época»[10]. Se entenderá entonces que entre los jóvenes prime el deseo de romper con el anquilosado panorama de la cultura del país apoyándose en lo que llega del exterior. Son los años del creacionismo (1916), del ultraísmo argentino (1921-1927) y del estridentismo mexicano (1922-1926). Respecto de México hay constancia de las relaciones establecidas por Zalamea a partir de su viaje de 1926 con todo el grupo de *Contemporáneos* (1928-1931). Y a la inversa, existen datos que confirman la íntima amistad de alguno de esos últimos como Carlos Pellicer, con León de Greiff, aprovechando viajes que el mexicano realizó hacia Colombia. Porque poco a poco

[8] *Cfr. Romero, Armando: «Ausencia y presencia...» (en* Revista Iberoamericana. *Pittsburgh,* op. cit. *Se sitúa de modo bastante pormenorizado la poesía en el contexto sociopolítico.*

[9] *Charry Lara, Fernando: «Los poetas de "Los Nuevos"» (en* Revista Iberoamericana. *Pittsburgh, julio-diciembre 1984, n.º 128-129, pág. 641).*

[10] *Bary, David: «En torno a las polémicas de vanguardia» (en* Movimientos de vanguardia..., op. cit., *pág. 25.*

se entablaban tímidas conexiones con otros países hispanoamericanos, tratando de superar la secular dependencia trasatlántica cuyo influjo se extendía hacia Hispanoamérica a través de revista como la *Nouvelle Revue Française* y la *Revista de Occidente.*

Estudiados desde la óptica actual hay que llegar a la conclusión de que sus atisbos fueron, cuando menos, incompletos. Quizá la obra de sus mejores prosistas (Jorge Zalamea, Germán Arciniegas, Lleras Camargo, Hernando Téllez y Eduardo Zalamea Borda) acoja innovaciones de la literatura francesa, inglesa y norteamericana con mayor entusiasmo que la de sus poetas... Téllez (1908-1966), uno de los más jóvenes, sobresalió por lo lúcido y penetrante de sus juicios sobre la situación nacional en ensayos como *El reino de lo absoluto*[11]. En él plantea la inexistencia de una crítica y una tradición literaria producto del intelectual, del trabajo del creador quien, de alguna manera, se ve maniatado por la fanática absolutización política que ha regido el país en el último siglo. En cuanto a Germán Arciniegas (1900), sociólogo, historiador y ensayista o mejor representante de un «género nacido del periodismo moderno que se suele llamar *feuilleton*» —como dice Rafael Gutiérrez Girardot—[12] se convirtió en un hombre de proyección internacional a partir de sus obras: *América, tierra firme* (1937), *El caballero de El Dorado* (1942), *Biografía del Caribe* (1945) y *En medio del camino de la vida* (1949) por citar las más populares. Su destreza y amenidad narrativas las vierte en una especie de biografías noveladas con las que se adelanta a una de las tendencias más en boga hoy.

Como los anteriores, a Jorge Zalamea Borda le llega el triunfo literario años después. Primero se desenvuelve como intelectual de su generación, demostrando madurez ética en su *Carta a Alberto Lleras Camargo y Francisco Umaña Berbal* (1933). Las conclusiones de su colaboración desde puestos públicos se tradujeron en sendos informes: *El departamento de Nariño: Esquema para una interpretación sociológica* (1936) y *La industria nacional* (1938) en que enjuiciaba ésta última desde su puesto de secretario general de la presidencia. Su aportación a la literatura pasa por las magníficas traducciones de Saint-John Perse publicadas en el 46 bajo el título de *Lluvias, nieves, exilio.* Enriquecieron el panorama cultural del país, confiriendo un cuño peculiar a su prosa de la que se ha difundido especialmente una novela *El gran Burundún Burundá ha muerto* (1952). Hoy es comúnmente aceptado por la crítica que el realismo mágico tan característico de Gabriel García Márquez hunde sus raíces, por lo que a Colombia se refiere, en este escritor.

Hay que reconocer que la diplomacia, el poder y la política alejaron a varios de la creación literaria hasta el punto de quedar captados por los centenaristas de cuyas doctrinas habían sido furibundos detractores. José

[11] *Publicado en revista* Mito, *I, junio de 1955, n.º 2.*

[12] *Cfr. Gutiérrez Girardot, Rafael: «La literatura colombiana 1925-1950» (en* Eco. *Bogotá, tomo 35/4, agosto 1979, n.º 214, págs. 390-423).*

Umaña Bernal (1898-1982) fue ministro, orador y diplomático; Juan Lozano Lozano (1902) senador, ministro y diputado... Esta curiosa asimilación lleva a uno de los miembros del grupo, Jorge Zalamea, a cuestionar la labor literaria de *Los Nuevos* presentándola como «una actividad de prestado, una válvula de escape de la que había sido fácil apoderarse por la misma miseria de nuestra literatura... y en la que pasado el tiempo se decantarían cuatro o cinco escritores auténticos, artistas de vocación insobornable...»[13]. Sus palabras, parcialmente justificadas, denotan la autofagia en que desemboca la actitud polémica del grupo respecto del quehacer de las letras patrias. No hay más que ver, por ejemplo, las injustificadas declaraciones de Hernando Téllez sobre la tendencia a la cursilería de los centenaristas, o la irracionalidad, monotonía y confusión de los escritores de *Piedra y Cielo.*

Desde la perspectiva actual hay que concluir que la poesía colombiana de los veinte seguía imbuida por cierto tono grecolatino derivado tanto del modernismo —Darío y Valencia— como de las remotas humanidades del XIX —Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro—. Este grecolatinismo y los últimos coletazos modernistas alcanzaron todavía a la facción de *Los Nuevos* que representa en política la tendencia conservadora: Silvio Villegas, José Camacho Carreño, y Eliseo Arango... Juan Lozano y Lozano (1902) ha dejado dos obras en esta línea: *Joyerías* (1927) y *Horario primaveral* (1932). Alberto Ángel Montoya (1903-1971) fue siempre caracterizado como poeta decadente, versallesco y galante. En su obra de madurez recogida en *Regreso entre la niebla y otros poemas* (1973) superpone a esta forma brillante sentimientos más profundos, en el espectro de una cosmovisión ligada al desengaño barroco. Por último, tal vez el mejor poeta con diferencia dentro de esta línea sea Rafael Maya (1897-1980) quien ha tratado el fenómeno de la pervivencia grecolatina en sus *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana* (1944) enfocándolo como funesto y sempiterno «humanismo de segunda mano, con todos los lugares comunes del concepto grecolatino...»[14]. Presumiblemente debería haber chocado con la mentalidad tropical de su pueblo; pero no fue así. Maya en realidad es un clásico, y en ese sentido hay un deseo de autenticidad en su obra. Apoyándose en lecturas parnasianas, simbolistas, incluso en un Virgilio pasado por Popayán, pretende expresar clásica y serenamente un mundo nuevo. Tras *La vida en la sombra* (1925) y *El rincón de las imágenes* destaca la nitidez y amplitud en la construcción formal, así como la más potente audacia imaginativa de *Coros del mediodía* (1928). Girardot lo ha considerado dentro del tipo de poeta *doctus*, es decir, en la tradición del intelectual que reflexiona sobre la función del poeta en la sociedad a la manera de algunos románticos alemanes como el *Hyperión* de Hölderlin. Esta tradición será heredada por Darío y los modernistas... Lo cierto es que le aleja de la vanguardia, no

[13] *Recogido por Fernando Charry Lara en el artículo citado, pág. 650.*

[14] *Recogido en* Obra crítica II. *Bogotá, Ed. del Banco de la República, 1982, pág. 208.*

sólo su formación clásica como le sucedía a Andrés Bello respecto del romanticismo; sino su crítica de la industrialización y su reticencia frente a las «ventajas» del mundo contemporáneo. No obstante, dentro de estas especiales características, supuso un impulso renovador patente en detalles como la utilización del verso libre. Dentro de esta línea, tan especial, fue uno de los tres o cuatro prolíficos y que pueden considerarse como tales dentro del grupo. La aparición de libros como *Poesías* (1951), *Navegación nocturna* (1958), *La tierra poseída* (1964) y *El tiempo recobrado* (1974) lo confirman. Poeta al margen de modas, es respetado hoy por críticos tan dispares como Gutiérrez Girardot y Charry Lara. Según este último, «creó un estilo propio dentro de cierta tradición de nuestra poesía»[15].

De Luis Vidales (1904) se ha dicho que es el único surrealista de *Los Nuevos* y en este sentido el que está más cerca de la vanguardia de todos ellos. Tal vez así sea ya que su obra paradigmática *Suenan timbres* (1926) distorsiona bajo el prisma humorístico e irónico el vértigo mundial de la década del veinte. Distorsión que se apoya en procedimientos cubista que, como sus contemporáneos europeos, traspasa a las letras. A pesar de ello, si hemos de creerle, cuando escribió su libro no había leído a los autores más representativos de la vanguardia francesa. Ello equivaldría a suponer que existe un desarrollo autónomo trasatlántico que deriva la vanguardia del pertinaz modernismo... tesis que ha sido propuesta más o menos en estos términos.

Por su amplia producción y originalidad debería señalarse el medellinense León de Greiff (1895-1976) como adalid de la nueva poesía. Educado en la estela del agonizante modernismo, funda la revista *Panida* (1915), órgano de expresión de un grupo de quince escritores y artistas amigos. En ella publicará su primer poema, escrito en 1914, *La balada de los búhos extáticos*. La referencia al contexto literario del momento que había trocado el exotismo del cisne de engañoso plumaje por la mirada inquisitiva del sapiente búho que interpreta el silencio nocturno, en Darío y González Martínez; se completa con un mundo lunar, heredero de Lugones y Lafforgue. La conversión de los búhos en instrumentos musicales, la incidencia en el ritmo mediante rimas paralelas y el insistente estribillo permiten apreciar una personalidad acusada. Su primer libro, *Tergiversaciones* (1925), adelanta temática y formalmente la heterogeneidad de los «mamotretos» del colombiano: sonetos, baladas, rondeles, arietas y estampas... La huella de Baudelaire y Poe se completa con la de Villon, del que recibe la jocosidad de su sátira y el neomedievalismo en versificación, léxico y morfosintaxis. La actitud autoburlesca y el tono de provocación y autodefensa respecto de los críticos le llevan a designar sus creaciones como «mamotretos», término que en rigor describe un volumen en el que se amontonan indiscrimina-

[15] *Charry Lara, Fernando: «Poesía colombiana del siglo XX» (en* Eco. *Bogotá, tomo 35/4, agosto 1979, n.º 214, pág. 351).*

damente prosa y poesía de distinto nivel. Sus *Obras completas* (1960) recogen siete cuyo elemento aglutinador es el sujeto. Su *yo,* omnipresente y esquivo, se desdobla mediante las «multánimes almas que hay en mí» en variopintas emanaciones, máscaras que, lejos de encubrir, potencian las distintas personalidades del poeta: Leo Legris, Matías Aldecoa, Gaspar von der Nacht, Erik Fjordson, Sergio Stepanski, Ramón Antigua, Claudio Monteflavo, Guillaume de Lorgues, El Skalde... y varias más constituyen un curioso consorcio poético. No son simples pseudónimos sino que cobran vida propia atribuyéndose vertientes complementarias de la autobiografía degreiffiana que integra en el *yo* ontológico, tanto la anecdótica aventura cotidiana como lo que alguna vez soñó o sintió: trasunto de formas culturales, historia, poesía, música, leyenda y mitos... Es su testamento, fruto de una larga existencia, de una imaginación exuberante y una potencia verbal arrolladora. Es inmensa su capacidad de construcción idiomática, patente en la convivencia de arcaísmos, neologismos y todo tipo de vocablos de propia invención. Su profunda cultura musical y su afinidad con la música sinfónica se plasman en estructuras, imágenes y tono poético hasta el extremo de asemejarse a un compositor cuyos instrumentos son palabras...[16]

Al revisar hoy las aportaciones de *Los Nuevos* se plantea una cuestión: el verso libre de Maya, ciertos enfoques cubistas y cuasi surrealistas de Vidales o la evidente originalidad de León de Greiff ¿son suficientes para hablar de una vanguardia colombiana en la década del veinte? En un entorno provinciano y conservador, indudablemente, escandalizaron, sirviendo de acicate corrosivo; pero sus aportaciones son limitadas y se mueven en el espacio simbolista sin alcanzar las cotas de esos años tumultuosos: creacionismo, ultraísmo, poesía pura y toda una serie de polémicas sobre teoría y práctica de la lírica moderna. Casi nada de ello se escuchó en Colombia, que siguió viviendo en el tradicional desfase respecto de los movimientos poéticos contemporáneos. Así el reflujo de Góngora y el resurgir del soneto y la tradición hispánica llegaron de la mano de Juan Ramón Jiménez al final de la década del treinta en la generación de los *piedracelistas* (Jorge Rojas, Eduardo Carranza, Tomás Vargas Osorio, Arturo Camacho Ramírez...) y se continúa en los cuarenta con la generación de *Cántico,* que toma como guía a Jorge Guillén y bajo la dirección de Jaime Ibáñez agrupa a poetas como Fernando Charry Lara (1920) y Álvaro Mutis (1923); ambos potenciarán después la generación siguiente. Será ésta, la generación de *Mito* (1955-1962) la que de nuevo establezca desde la poesía un diálogo crítico con el mundo colombiano... «donde el lenguaje ya no era el enemigo sino el vehículo y la realidad de un encuentro y comunicación»[17]. Jorge Gaitán Durán (1924-1962) y Hernando Valencia Goelkel, poeta y ensayista respectivamente, ponen en marcha la revista homónima que agrupa a los

[16] *Estos aspectos concretos han sido bien trabajados por Orlando Rodríguez Sardiñas:* León de Greiff, una poética de vanguardia. *Madrid, Playor, 1975; y Stephen Mohler:* El estilo poético de León de Greiff. *Bogotá, Tercer Mundo, 1975.*

[17] *Romero, Armando: «La poesía colombiana o la búsqueda de un español otro» (en* Gente de Pluma. Ensayos críticos sobre literatura latinoamericana. *Madrid, Orígenes, 1989, pág. 71).*

poetas Eduardo Cote Lemus (1928-1964), Fernando Arbeláez (1924), Rogelio Echevarría (1926) y Héctor Rojas Herazo (1921). En medio de la dictadura de Rojas Pinilla (1953-1957) la violencia y la censura, intensificada por el asesinato del líder populista Jorge Eliecer Gaitán el nueve de abril de 1948, alcanzaban cotas no vistas hasta el momento —no en vano el tema de la muerte es central en estos poetas—. Asumiendo el riesgo intelectual, se intenta luchar desde la poesía contra el conformismo de la cultura y la sociedad colombiana, al postular un acercamiento a lo cotidiano que corte abruptamente con lo retórico y manido[18]. «La literatura no es solamente una estética de la filosofía, sino una ética de la palabra» —diría Gaitán Durán[19].

Al agrupar a críticos y poetas más o menos progresistas de tres generaciones sucesivas, la revista *Mito* funcionó de hecho como microcosmos cultural del país[20] y posibilitó la eclosión de una curiosa y anacrónica segunda vanguardia en torno a los años sesenta. Me refiero al *Nadaísmo*, grupo de jóvenes provincianos al que, como simbólico traspaso de la antorcha generacional, está dedicado el último número de la revista. Asumiendo posturas cercanas a *beatnicks* y *hippies* utilizan el escándalo como arma arrojadiza contra la sociedad, una sociedad que intenta reconstruirse bajo el *Frente Nacional* (1958-1974). Aparte de sus conexiones mundiales —futurismo ruso, herencia surrealista de los cincuenta, existencialismo y Mayo francés, *beat generation* americana que llegó de la mano de Elmo Valencia, el impacto de la revolución cubana...— tal vez su nacimiento puede explicarse desde dentro como una respuesta violenta a la endémica violencia de la tierra. A los seculares enfrentamientos entre partidos se superpone el impacto del M-19 y la liberalización de marihuana y coca que se convierten en fuente de divisas, constituyendo el antecedente inmediato al grave problema que la Colombia de hoy tiene planteado con el narcotráfico.

El líder del movimiento fue Gonzalo Arango (1931), prosista que marca la pauta de una vigilante alerta ante el proceso social según el postulado romántico de la fusión de arte y vida. Bajo su bandera y a partir de 1958 se redactan proclamas y manifiestos agresivos al modo de la vieja vanguardia de los veinte; y se establecen conexiones con grupos afines de Hispanoamérica como *El corno emplumado* de México. Rebeldía, criticismo y afán desacralizador frente a la antigua poesía y a los valores éticos conformantes de la sociedad colombiana... Notas características unidas por la negación y que se apoyan en autores como Sartre, Camus, Kafka...; en consecuencia no existe una propuesta estética común. Se apunta, eso sí, un deseo de renovación formal que —como recuerda Romero— no fue más allá del «quiebro del metro tradicional, utilización del verso o versículo libre, juegos de palabras, algún letrismo, exploración en el subconsciente (auto-

[18] *Sobre los poetas agrupados en torno a* Mito, *puede consultarse: Romero, Armando: «Los poetas de "Mito"». (En* Revista Iberoamericana. *Pittsburgh, julio-diciembre 1984, n.° 128-129, págs. 689-756).*

[19] *Gaitán Durán, Jorge:* El libertino y la revolución *(en* Obra literaria. *Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1975, pág. 409).*

[20] *Cfr. al respecto Mojica, Sarah de: «El poeta como ensayista. Colombia: revista Mito (1955-1962)». (En* Eco. *Bogotá, junio 1983, n.° 260, págs. 160-174).*

matismo), saltos de la lógica, etc., ensayos que ya la poesía colombiana a cierto nivel formal había realizado fragmentariamente (López, Vidales, De Greiff, Gaitán, Mutis) a falta de un movimiento de vanguardia propiamente dicho»[21]. Es más importante la actitud que los resultados que, en ocasiones, presuponen el fracaso. Así se deduce del primer *manifiesto* de Arango (1958):

> La misión es ésta:
> No dejar una fe intacta ni un ídolo en su sitio. Todo lo que está consagrado como adorable por el orden imperante será examinado y revisado. Se conservará solamente aquello que esté orientado hacia la revolución, y que fundamente por su consistencia indestructible, los cimientos de la sociedad nueva.
> Lo demás será removido y destruido.
> ¿Hasta dónde llegaremos? El fin no importa desde el punto de vista de la lucha. Porque no llegar es también el cumplimiento de un destino[22].

Buen ejemplo de su deseo de *epatar* fue la tan cacareada actuación frente al Congreso Nacional de Escritores Católicos (Medellín, 1959) a los que se insulta en un manifiesto seguido por un ultrajante sacrilegio cometido en la catedral de Medellín. O el *Mensaje Bisiesto a los Intelectuales Colombianos* (1960), punto de partida de una serie de polémicas con los más variados escritores del país[23]. Actitudes personales que, como puede comprobarse, no aportan calidad ni valores estéticos a la obra poética, que es lo que verdaderamente perdura y deberá ser enjuiciado por la posteridad. De Gonzalo Arango se aprecia hoy su carácter carismático y su calidad humana patente en una nutrida correspondencia. Y se rebajan los alcances de libros como *Corresponencia violada* que se lee «como folklore de una época en que esto era estridencia»[24], ya que no consigue escapar a la retórica repetitiva en su búsqueda pseudometafísica[25].

Otro es el caso de Eduardo Escobar (1943), uno de los poetas más prolíficos del movimiento: *Segunda persona* (1968), *Cuac* (1970), *Buenos días noche* (1973), *Cantar sin motivo* (1976) son algunos de los ocho libros que abarcan sus poemas desde los quince a los treinta y tres años. Esta fecha temprana explica la egolatría de un *yo* literario marcado por el tedio y la pereza —Baudelaire y De Greiff son sus fuentes inmediatas— y cierta melancolía algo reiterativa. Sus últimos textos se abren hacia el entorno, dando cabida a la crítica social. Formalmente, adolece de cierto experimentalismo —carencia de puntuación, espacios en blanco entre las palabras de un verso, ruptura lineal...— que potencia la yuxtaposición de imágenes con ribetes de automatismo. Recursos literarios sin garra suficiente como para arrastrar al lector.

De Mario Rivero (1935) han sobrevivido *Poemas urbanos* (1966), *Baladas sobre ciertas cosas que no se deben nombrar* (1972) y *Baladas* (1980) donde

[21] *Romero, Armando: «El nadaísmo y la literatura» (en* Eco. *Bogotá, junio 1983, n.º 260, págs. 187-188). Tiene especial interés la bibliografía, muy específica, citada en la pág. 188.*

[22] *Arango, Gonzalo:* Primer manifiesto. *Parte III. Medellín, Tipografía Amistad, 1958.*

[23] *Este aspecto de eclosión escandalosa del movimiento ha sido específicamente tratado por un texto de Armando Romero, «El nadaísmo colombiano o la respuesta violenta a la violencia» (en* Gente de pluma..., op. cit., *págs. 75-87).*

[24] *Jaramillo Agudelo, Darío: «La poesía nadaísta» (en* Revista Iberoamericana. *Pittsburgh, julio-diciembre 1984, n.º 128-129, pág. 763).*

[25] *Algunos trabajos significativos de Arango fueron recogidos por un compañero generacional, el poeta Jotamario, en* Obra negra. *Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1974.*

se narra en versos voluntariamente prosaicos la monótona aventura cotidiana del antihéroe del XX.

Amílcar Osorio (1940) no ha dejado libro alguno; sí el recuerdo de su tumultuoso *Manifiesto Poético de 1963: Explosiones radiactivas de la Poesía Nadaísta* publicado en *Mito,* donde se anuncia la aparición del *Nadema:* «mezcla radiactiva de palabras que pueden generar por fusión nuclear una reacción en Cadena Perpetua, la cual tendrá como consecuencia el Misterio»[26]. Parece que existen un par de libros inéditos según esta «receta»: *Vana Stanza* y *Umbra et Torsi* de los que adelantó algunos poemas en *Golpe de dados* y *Acuarimántima.* Poesía minoritaria, como es de suponer, con énfasis en la experimentación visual, su mérito pasa por haber introducido en el contexto colombiano a Pound y los imaginistas.

Darío Lemos, cuya figura responde a la del poeta maldito, pasará a la historia de la poesía por las cartas-poema, cartas en que la naturalidad cuaja en textos de indudable fuerza poética. Y es que las situaciones familiares y entrañables potencian su capacidad imaginativa hasta cotas difícilmente alcanzables por la vía del trabajo rutinario. Poemas como «Caballito de rey», dedicado a su hijo, remiten al *Ismaelillo* de Martí, no tanto por las semejanzas formales, como por el impulso lírico que genera la estrecha relación paterno-filial.

J. Mario Arbeláez (1940), conocido como *Jotamario,* es de lo mejor y más vanguardista del movimiento y así se constata en la introducción de Arango a la muestra antológica *13 poetas nadaístas.* Acostumbrado a no fijarse más límites que los impuestos por su imaginación e ingenio personal, se apoya en recursos provenientes del mundo de la publicidad en que trabaja. Su poesía tiene siempre un punto de partida autobiográfico y paródico. En 1965 aparece su libro *El Profeta en su Casa,* que bebe en las fuentes del surrealismo. Esas características se confirman en textos posteriores recogidos en *Mi reino por este mundo* (1980).

En cuanto a Jaime Jaramillo Escobar (1932) que se esconde tras el pseudónimo de *X-504,* «se podría decir que la existencia del Nadaísmo se justifica por el solo hecho de que haya aportado a la poesía colombiana el nombre y la obra de Jaime Jaramillo Escobar» —ha comentado Jaime Jaramillo Agudelo—[27]. Será recordado por los *Poemas de la ofensa* (1968), libro con el que consiguió el premio nadaísta de poesía del 67. Apoyado en el versículo bíblico, continúa la tradición colombiana del poema-relato que había triunfado con León de Greiff. Como éste, reverencia al conde de Lautréamont e imita su tono disolvente y sarcástico. De igual modo incorpora a Whitman y William Blake, con un verso libre que combina rigor crítico y exuberancia formal. Todo ello se confirma en un libro antológico posterior, *Extracto de poesía* (1982). De su calidad da cuenta el dato de que,

[26] *Citado por Romero, Armando: «El nadaísmo y la literatura...»,* op. cit., *pág. 187.*

[27] *Jaramillo Agudelo, Jaime: «La poesía nadaísta...»,* op. cit., *pág. 793.*



junto a Rivero, es uno de los escasísimos poetas colombianos muy bien representados en la *Antología de la poesía hispanoamericana* realizada por su compatriota, el también poeta Juan Gustavo Cobo Borda[28].

En resumen, podría preguntarse qué queda hoy del ciclón nadaísta. Más allá de efímeros pronunciamientos personales, permanece una aportación literaria que no ha logrado sobrepasar las fronteras nacionales y que puede considerarse como apéndice local de la gran aventura surrealista. Aunque por su cronología en relación al cuadro continental correspondería a la postvanguardia, sus continuas búsquedas y su actitud rebelde le sitúan como impulsor de una vanguardia que, si bien ya había sido superada a nivel formal, en Colombia sólo había tenido una tímida eclosión en los años veinte... Al irracionalismo que caracteriza la poesía de nuestro siglo y la iconoclastia, no sólo frente a conflictos nacionales, sino también ante problemas culturales o derivados del oficio del escritor, se superpondrán, después, elementos de la cultura de masas, dentro de un lenguaje coloquial que recrea el clima cotidiano de poetas que irán perdiendo progresivamente el espíritu polémico hasta acabar convertidos en profesores de universidad. Por esta vía se desemboca en el *postnadaísmo,* que no supone ruptura violenta con lo anterior sino un nuevo camino, en ocasiones paralelo, cronológicamente hablando —así, por ejemplo, José Manuel Arango, el último colombiano consagrado por la ya citada antología de Cobo Borda, nace en 1937—[29]. No hay, pues, voluntad de ruptura, sino más bien deseo de sumarse a esa poesía urbana de sus compatriotras hispanoamericanos (Borges, Paz, Pacheco, Ernesto Cardenal, Nicanor Parra...) mejor conocidos ahora. Y como resultado, mayor calidad poética. Creo que, para concluir, se podrían avalar las palabras de Cobo Borda:

> Generalizando, en exceso, podemos decir que el grupo nadaísta hizo suyos los fuegos del surrealismo a través de la *Antología de la poesía surrealista* que Aldo Pellegrini editó en la Argentina en 1961. El grupo posterior (...) descubrió su pertenencia a América Latina mediante la *Antología de la poesía viva latinoamericana* que el mismo Pellegrini habría de publicar en 1966 en Barcelona[30].

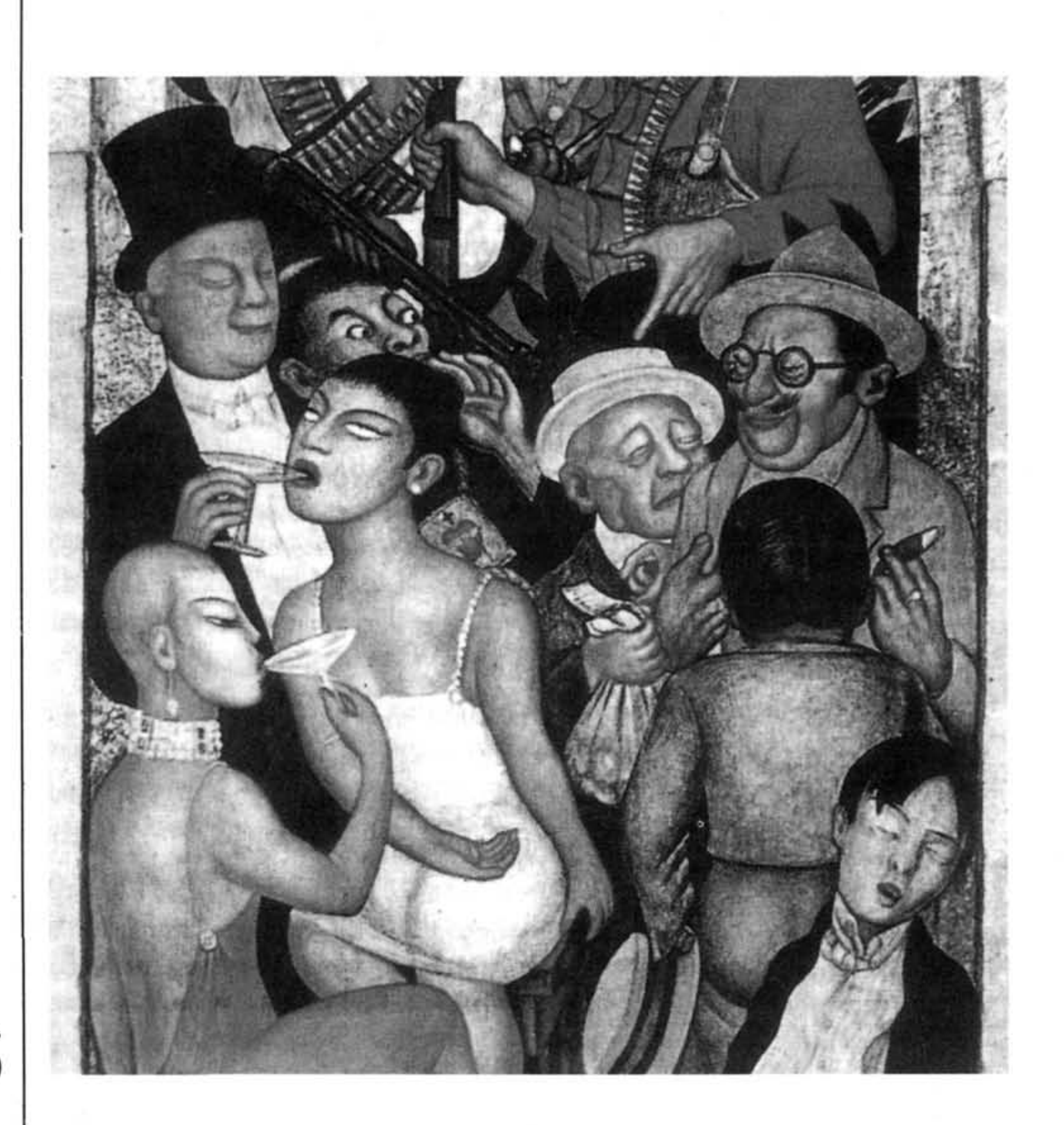
María M. Caballero Wanguemert

[28] *México, FCE, 1985.*

[29] *Sobre la actividad poética de las dos últimas décadas pueden consultarse dos artículos de Mercedes Carranza: «Colombia: poesía posterior al Nadaísmo» (en* Eco. *Bogotá, tomo 41/4, agosto 1982, n.º 250, págs. 337-360; y «Poesía postnadaísta» (en* Revista Iberoamericana. *Pittsburgh, julio-diciembre 1984, n.º 128-129, págs. 799-820). Es interesante también el artículo de J.G. Cobo Borda: «Dos décadas de poesía colombiana» (en* Eco. *Bogotá, abril 1983, n.º 258, págs. 617-639).*

[30] *Cobo Borda, J.G.: «Dos décadas...»,* op. cit., *pág. 635.*

«Hacer poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado» (Manifiesto estridentista)



Diego Rivera: «Orgía» (1926)



La poesía pura en México

Sin pretender ser exhaustivo, el propósito fundamental de este trabajo es examinar los contextos en los que la crítica mexicana usó los términos «puro», «depuración», «pureza» y «poesía pura», así como algunos de sus sinónimos, que terminaron concretándose en una teoría, a través de los manifiestos y textos de los grupos de vanguardia conocidos como *Estridentistas* y *Contemporáneos.*

Ya en el último cuarto del siglo pasado se encuentran a menudo estos conceptos, generalmente usados en forma ambigua, tanto en prólogos, como en antologías y en notas críticas[1]. Sin pretender hacer un estudio estadístico podemos afirmar que, primordial y cronológicamente, se emplean asociados con la moral o las costumbres que describen, o a las que inducen. Ejemplo de esto son las obras de Isabel Prieto de Landazuri, de quien en 1882 dice Enrique de Olavarría y Ferrari que «sus obras se distinguen por su dulzura, armonía y pureza»[2]. Por razones semejantes, el mismo crítico escribe del poeta Manuel Peredo: «sus poesías son severas o chispeantes de gracia, según los asuntos que tratan, y seducen por su pureza y corrección[3].

Parecidos conceptos merece, en la pluma de José María Vigil, la obra de Isabel Prieto de Landazuri, en 1883. Sin embargo, Vigil, ya influido por la estética de Hegel, y defendiendo por lo tanto al romanticismo, cita largamente al filósofo de Stuttgart: «Consecuencia necesaria es, empero, que en este último período del arte (el romanticismo), la belleza del ideal clásico, es decir la belleza bajo la forma más perfecta y su esencia más pura, no sea ya lo supremo; porque el espíritu siente entonces que su verdadera naturaleza no consiste en absorberse en la forma corpórea: comprende, por el contrario, que es propio de su esencia abandonar la realidad exterior para replegarse sobre sí mismo y la declara incapaz de representarle. Si pues esta nueva concepción está destinada a manifestarse bajo la forma de lo bello, la belleza es algo inferior y subordinado, que hace campo a

[1] *Menciono, al azar, dos ejemplos: José Bernardo Couto, en la biografía que precede a las poesías de Manuel Carpio, Biblioteca de Autores Mexicanos, (París), 1883, en la pág. XVI, dice refiriéndose a Payno, «el lenguaje es correcto y puro», y la pág. XIX, «Ninguna pintura, ninguna estatua le llamó jamás la atención si el asunto no era noble y si no estaba desempeñado con grandiosidad y pureza de estilo». Verdadero abuso de estos términos se encuentra en el libro de A. Fernández Merino,* Poetas americanos, México, Flores, Hijar, Prieto, Riva Palacio, Peza, Carpio, Altamirano. *Barcelona, Tipografía la Academia, de E. Ullastres, 1886, del cual sólo cito las páginas 5, 9, 10, 14, 19, 29, 31, 33, 34, 50, 73, 93, 101, 104, 108, etc.*

[2] *Olavarría y Ferrari, Enrique,* Poesías Líricas Mexicanas de Isabel Prieto, Rosas, Sierra, Altamirano, Flores, Riva Palacio, Prieto y otros autores, coleccionadas y anotadas por Biblioteca Universal, *t. XLV, segunda edición, Madrid, 1882, pág. 10.*

[3] Op. cit., *pág. XXIV.*

la belleza espiritual que reside en el alma, en las profundidades de su naturaleza íntima»[4].

De esta supremacía de la belleza espiritual que reside en «las profundidades de la naturaleza íntima del alma», a la supremacía de la «poesía pura» tal como es captada o concebida en dichas profundidades, sin ser deformada por los sentimientos, las pasiones, lo anecdótico, el «arte poético», sólo falta el paso que darán, años después, los *Contemporáneos.* Pero aún nos falta deshilar un poco más, éste y otros textos, para encontrar la trama que nos llevará a las vanguardias americanas y europeas de principios del siguiente siglo. Todavía en estas mismas páginas sobre Prieto de Landazuri, al analizar Vigil el poema «La Plegaria», encuentra que en esta composición, «el arte desaparece para dejar hablar a la naturaleza su lenguaje más puro y más íntimo...»[5]. Sin querer desvirtuar las palabras de José María Vigil, que aquí se refieren al sentimiento de la autora, quiero subrayar que recuerdan demasiado la fraseología que emplearán después los *Contemporáneos.*

Ya para finalizar el siglo (1896), Justo Sierra, en el prólogo a las *Poesías Completas* de Manuel Gutiérrez Nájera, al hacer un resumen del «reinado» de los poetas vigentes en esa época, afirma que «Núñez de Arce era y es el más estimado, el más amado; la nívea probidad del alma de este gran representante del *parnasismo* español, se transparentaba en el fondo de la clarísima corriente de su elocuencia poética, corriendo por los canales de mármol blanco de un verso indeficientemente sonoro y puro»[6]. Finalmente la «pureza» ha llegado al verso y a su sonoridad, aunque en el mismo prólogo, páginas más adelante, vuelve a aplicarla al sentimiento, refiriéndose ya a la vida y obra de Gutiérrez Nájera[7].

Y es curioso, porque en 1889, Gutiérrez Nájera, bajo el pseudónimo de «Junius», había publicado una carta sobre la crítica literaria en México, donde dice lo siguiente: «No estamos divididos en bandos literarios; no giramos en sendas y diferentes círculos artísticos; en México no hay naturalistas ni idealistas irreconciliables, no hay más que *mochos* y *puros*»[8]. Y añade más adelante, «El *mocho* cree que Dios le dio en feudo la gramática. Es un escritor correcto por derecho divino. El *puro* considera que su heredad es la inspiración. Juárez lo nombró depositario *in integrum* del sacro fuego. Y *mocho* y *puro* están trascordados, porque hay escritores muy católicos, muy imperialistas y hasta muy obispos, que escriben sin sintaxis, sin prosodia y sin ortografía, así como hay poetas capaces de ser *inmaculados* en otra peregrinación a Paso del Norte, pero que no tienen pizca de estro»[9]. Como se comprende, este artículo desató una polémica iracunda[10] que, como todas, poco tiempo después se olvidó y los conceptos relacionados con la pureza, siguieron usándose, en la crítica literaria, como sinóni-

[4] *Prieto de Landazuri, Isabel.* Obras Poéticas de la señora doña, *coleccionadas y precedidas de un estudio biográfico y literario por José María Vigil, primera parte.* Composiciones líricas, *México, Imprenta y litografía de I. Paz, 1883, pág. VIII. En este prólogo se abusa de la «pureza» y sus derivados como se pueden ver en las págs. V, XV, XVII a XIX, XXIV, XXXVI, XXXVII, XLI, XLII, LV, etc.*

[5] Op. cit., *pág. XXIV.*

[6] *Gutiérrez Nájera, Manuel,* Poesías Completas, *prólogo de Justo Sierra, México, Oficina Impresora de Estampillas, 1896, págs. IX y X.*

[7] Op. cit., *pág. XVII.*

[8] *Gutiérrez Nájera, Manuel, «Cartas de Junius. La crítica literaria en México»,* El Universal, *t. III, n.° 45 (México, 9 noviembre 1889), pág. 1. Tomado de* Índice de la Revista Nacional de Letras y Ciencias, *estudio preliminar de Celia Miranda Cárabes, México, UNAM, 1980, pág. 57.*

[9] Ibíd.

[10] Op. cit., *págs. 45 a 56.*

mo del «únicamente», «sin mezcla de otra cosa», «sin contaminación», o bien como una virtud, aplicándose al sentimiento[11].

En 1900, Adalberto A. Esteva, en su antología *México Poético*, aplica estos sustantivos y adjetivos, en su acepción trillada, a las obras de Joaquín Arcadio Pagaza, Justo Sierra y Francisco A. de Icaza[12], pero al referirse a Salvador Díaz Mirón, dice: «Los versos de este orfebre de la rima, (son) elegantes, puros, sin mancha, de una suprema impecabilidad de forma», y añade: «Díaz Mirón prefiere, acertadamente, al lujo oriental la pureza helénica»[13]. Desgraciadamente, la brevedad de las notas introductorias de esta antología, y de casi todas, no permite hacer más que suposiciones. Menos lacónico es Luis G. Urbina quien, en 1917, al referirse a Salvador Díaz Mirón, profundiza más al afirmar: «Cada vez se exigía más a sí mismo; perseguía una pureza y una nitidez de expresión más absolutas. Y concebía una *técnica* en la cual no cada sílaba, sino cada letra, tuviera una colocación armónica para que, combinadas en la unidad acentual de cada verso, realizar en un ideal rítmico, una música sin opacidades ni disonancias, sin hiatos ni cacofonías, y como este ideal prosódico, es el verbal que impide aconsonantar los adjetivos, y el sintáctico que huye cuanto puede de los artículos para acercarse a la frase latina, y dar pulimento lapidario y concesión epigramataria al idioma»[14].

Una entrevista hecha al impulsor del «Creacionismo», Vicente (Ruiz) Huidobro, por el poeta Ángel Cruchaga Santa María y publicada en México en 1919[15], aclara más el panorama de la «poesía pura». En dicha entrevista, Huidobro afirma: «Queremos hacer un arte que no imite ni traduzca la realidad: deseamos elaborar un poema que tomando de la vida sólo lo esencial, aquello de que no podemos prescindir, nos presente un conjunto lírico independiente que desprenda como resultado una emoción poética pura. Nuestra divisa de guerra fue un grito contra la anécdota y la descripción, esos dos elementos extraños a toda poesía pura, y que durante tantos siglos han mantenido el poema atado a la tierra». (Como podemos ver, hay mucho del pensamiento estético de Hegel, en las líneas anteriores).

«En mi modo de ver, el creacionismo es la poesía misma; algo que no tiene por finalidad narrar ni describir las cosas de la vida, sino hacer una totalidad lírica independiente en absoluto. Es decir ella es su propia finalidad»[16]. Hasta donde he podido investigar, esta entrevista, polémica por naturaleza, pasó casi desapercibida; la única mención que he encontrado de ella la hace el escritor Luis Mario Schneider[17].

Más polémico aún fue el *Manifiesto Estridentista*, publicado por el grupo del mismo nombre en el primer número de su hoja volante, «Actual», donde en el punto once, después de una serie muy interesante de argumentos que se salen de los límites de este trabajo, demanda «Hacer poesía pura,

[11] *Ver p. ej. la nota 1 y la 12.*

[12] *Esteva, Adalberto A.*, México Poético, colección de poesías de autores mexicanos formada por México, *Tipografía de la Oficina Impresora del Timbre, 1900, págs. 95, 107 y 157.*

[13] Op. cit., *pág. 131.*

[14] *Urbina, Luis G.*, La Vida Literaria de México, *Madrid, s.p.i., 1917, págs. 266-267.*

[15] *Cruchaga Santa María, Ángel, «Las Nuevas Escuelas Literarias: "El Creacionismo", conversando con Ruiz Huidobro»,* Revista de Revistas, *México, 21 de diciembre de 1919, pág. 23.*

[16] Op. cit., *28 de diciembre de 1919, pág. 22.*

[17] *Schneider, Luis Mario,* El Estridentismo o Una Literatura de la Estrategia, *México, INBA, 1970, pág. 25.*

suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado (descripción, anécdota, perspectiva)»[18]. No es necesario subrayar que está recalcando puntos que ya marcó Huidobro en su entrevista, y se sale de los límites de este estudio, que es solamente teórico, el analizar si cumplieron o no los estridentistas en su obra con este programa[19]. El tema parece que quedó olvidado porque en 1928 los *Contemporáneos* lo retoman y enarbolan como uno de los tamices para su antología, y así, aunque incluyen a Rafael López, aclaran que «ha cultivado con buen éxito inmediato, pasajero también, una suerte de poesía que, mejor que épica, debemos de llamar heroica por sus ambiciones, tanto como por sus riesgos. Nuestra antología no puede dejar de mencionar este aspecto de la obra de López, pero no puede aceptarlo por impuro»[20].

Pero no nos adelantemos, porque un año antes de que aprezca la *Antología de Contemporáneos*, la opinión del «grupo sin grupo» no estaba, aparentemente, a favor de la «poesía pura». Por ejemplo, Gilberto Owen publica un artículo titulado «Poesía —¿pura?— plena/ Ejemplo y sugestión»[21], en el que, como el encabezado indica, sugiere «poesía plena» en lugar de «pura», corrige a Valéry y rechaza el «estado místico» de Brémond, en las líneas que cito a continuación: «La idea de arbitrariedad, que Lalou define como una compleja alquimia, creadora de filtros mágicos, es la que llevó a Valéry a integrar la poesía pura en la máquina del lenguaje clásico, esto es en la retórica, palabra que va adquiriendo renovado prestigio». Y puntualiza: «No pretendemos afirmar, ¡Claro!, que la retórica, o siquiera la poética, sea la poesía. Pero sí su técnica, su materia expresiva, aquello que salvó siempre del estado místico a todos los puristas». A continuación añade algo que se sale de nuestro tema pero que no resisto transcribir (por lo menos una mínima parte), porque podría contener una de las fuentes del poema «Muerte sin fin», de José Gorostiza: «El error de Mallarmé nos parece ahora haber sido el empeñarse en confundir, en identificar el vaso con el contenido, como si pretendiera que el vaso fuera también de agua, ni siquiera hielo».

Eco tardío de la polémica iniciada en Francia en 1920[22], estas páginas son importantes por otro motivo, pues además de que resumen la posición de Owen ya mencionada, esbozan vagamente el programa y el nombre que su grupo asumirá[23]. Cito a continuación los párrafos aludidos, subrayando lo que considero relevante para el tema que nos ocupa:

Poesía plena, *equilibrio: palabras nuevas,* imágenes e ideas nuevas, y, por dentro, presente e invisible, la parte de Dios, el fluido —oh Cocteau ineludible—, la poesía pura.

Vamos, contemporáneos de aquí y de todas partes, vamos libertando a la poesía pura, amigos. Démosle un cuerpo digno de ella, porque un alma libre en el vacío es en realidad un alma prisionera. *Vamos, contemporáneos, amigos, vamos a intentar una obra sensual purificada, con inteligencia y desinterés;* acaso, a la postre, nos resul-

[18] Op. cit., *pág. 40.*

[19] *Parte del libro citado de Luis Mario Schneider está dedicado a esto.*

[20] *Cuesta, Jorge,* Antología de la poesía mexicana moderna, *editada por primera edición, México, 1928. Para este trabajo, sigo la tercera edición, México, FCE, 1985,* Lecturas Mexicanas (SEP), *n.º 99, pág. 84.*

[21] *Owen, Gilberto, «Poesía —¿pura?— plena»,* Sagitario, *México, n.º 10, 1 de marzo de 1927, pág. 6. Tomado de Gilberto Owen,* Obras, *México, FCE, págs. 228, 229 y 300.*

[22] *Para la historia de esta polémica ver: Monteverde, Alberto,* La poesía pura en la lírica española, *México, Imprenta Universitaria, 1953.*

[23] *Respecto al nombre de la revista* Contemporáneos, *Guillermo Sheridan, en su documental libro,* Los Contemporáneos Ayer *(México, FCE, 1985, págs. 205 y 321), demuestra que el nombre ya lo tenían definido en 1925, y en mi opinión tanto el artículo de Owen, como otros textos, fueron instrumentos de la campaña necesaria para poder publicar la revista en 1928.*

te una «maravilla excepcional» y, sin acaso —un golpe de dados sí abolirá el azar—, de todas maneras, *una obra con solidez, novedad y definición.*

Dos meses después, Jorge Cuesta, comentando el libro *Reflejos*, de Xavier Villaurrutia[24], se apropia de algunas de las ideas de Owen: «En este poeta *cada palabra acaba de nacer»;* más adelante aborda directamente el asunto de la «poesía pura»: «El problema de la poesía pura planteado en los últimos tiempos fue resuelto por muchos con el puro virtuosismo poético» pero ya «agotados los campos de fácil cultivo», el artista «nuevo» debe aventurarse en los campos «intrincados y vírgenes»; así lo hace Villaurrutia porque «no aparta de sí la pasión»; y concluye: «pero no ha exagerado menos Villaurrutia en el logro de una *poesía serena, sólida* y *madura».*

Cinco meses después, aparece en la sección «Notas», de la revista *Ulises,* una «nota» de Jacques de Lacretelle titulada «Algo más sobre la Poesía Pura»[25], en la que distingue entre los adeptos de la «poesía-música» y los de la «poesía-razón» para afirmar: «Soy dueño del sentimiento de la poesía pura cuando —instante milagroso— la forma se confunde con la concepción, cuando el lenguaje, dejando de ser un vehículo o un vestido (como se quiera), nos da la ilusión de volver a ser una expresión espontánea; en una palabra, cuando no advertimos intermediario alguno entre la emoción y la palabra que la traduce». Y concluye: «En definitiva, la opinión con la cual estoy menos en desacuerdo, es la del abate Brémond que emplea la expresión «estado místico» en su más amplio sentido».

Con todo lo anterior, ya está bastante revuelto el río para las redes que van a lanzar, en nombre de todos o de Jorge Cuesta, algunos de los *Contemporáneos* por medio de la *Antología de la poesía mexicana moderna*[26]. Sin embargo, hay que señalar el hecho de que, en el prólogo de esta antología, aunque se mencionan los criterios generales y la intención que movió a realizarla, no se menciona nada relacionado con la «poesía pura». Posiblemente la primera y veladísima mención a esta corriente aparece en la nota introductoria a Manuel José Othón donde, al hablar del «manantial de aguas seguras y violentas» que brotó en sus versos, se aclara que dichas aguas son «no siempre muy límpidas y claras»[27].

En la nota de Salvador Díaz Mirón ya aparece perfectamente claro el concepto, al afirmar: «Más que en ningún otro poeta de la generación anterior al Ateneo, hallamos el amor al verso nítido», aclarando que «la hermosura independiente de cada verso, en sus poemas, da una noción más franca de depuración que de pureza»[28]. Y terminan afirmando lo siguiente: «Matemático, Salvador Díaz Mirón encierra las conquistas de su idioma en fórmulas de espléndido laconismo. Llevado de este propósito, en sus últimos poemas se advierte ya, gracias a la ausencia de todo elemento de relación

[24] *Cuesta, Jorge, «Reflejos»,* Ulises, Revista de Curiosidad y Crítica, *México, n.° 1, mayo de 1927, págs. 28 y 29. En la edición facsimilar del FCE, México, 1980, págs. 40 y 41.*

[25] *Lacretelle, Jacques, «Algo más sobre la Poesía Pura»,* Ulises, Revista de Curiosidad y Crítica, *México, n.° 5, diciembre 1928, págs. 17-19. En la edición facsimilar del FCE México, 1980, págs. 201-203.*

[26] *Cuesta,* Antología, op. cit.

[27] Op. cit., *pág. 45.*

[28] Op. cit., *pág. 54.*

(odio del latinista al artículo inútil), la aparición de un verso nuevo, concebido como una unidad prosódica pura»[29]. Como podemos ver, estos conceptos son los mismos que ya expresara Luis G. Urbina en 1917, cuyo libro deben haber leído, aunque injustamente no lo reconozcan. Pero ¿cómo reconocer teorías que se anuncian de vanguardia en un autor al que acusan de seguir en parte a Manuel Gutiérrez Nájera, muerto 33 años antes?, y que, quitando esta tendencia que rechazan y los poemas donde «llega a recrear felizmente el paisaje», el resto de su obra, «con ser algunas veces de belleza indiscutible, adolece de una falta de pureza esencial en el verso»[30].

En Amado Nervo distinguen dos épocas, la segunda de las cuales, la de la madurez religiosa y moralista (que no es el «estado místico» al que se refiere Lacretelle), es «ajena, la más de las veces, a la pureza del arte. El progreso de su poesía se termina en la desnudez; pero así que se ha desnudado por completo, tenemos que cerrar, púdicos, los ojos»[31].

Con relación a la obra de Efrén Rebolledo, mencionan que su obra está «concebida dentro de un raro ideal de expresión puramente erótica»[32]. Aquí volvemos a encontrar esta palabra en el sentido de «únicamente».

Frente a Enrique González Martínez son más explícitos, pues encuentran que «definió una renovación temática, más dirigida a valorar las emociones del pasado, depurándolas» y, más adelante destacan «la pureza abstracta de su lenguaje»[33].

De Ricardo Arenales (mejor conocido como Porfirio Barba Jacob) reconocen, sin aclarar en qué forma y dónde, que se anticipó «a las teorías de la poesía pura, pero contaminándolas con la peligrosa herencia simbolista»[34].

Finalmente, respecto al grupo más joven, los que, a excepción de Manuel Maples Arce, están detrás de la elaboración de esta antología, sólo tres de ellos aparecen relacionados con la «poesía pura». Así, refiriéndose a José Gorostiza, con una sintaxis un poco retorcida o ¿tal vez gongorina?, afirman que su labor «acertó a no expresarse sino en una dirección, más pura siempre»[35].

La referencia a Xavier Villaurrutia no aparece en su nota introductoria, sino en la de Gilberto Owen que dice: «Como Villaurrutia, Owen confiesa con orgullo que procede de Juan Ramón Jiménez, quien les parece el más puro poeta actual de habla española»[36]. Este, al igual que otros textos de la antología, presenta problemas de ambigüedad porque no definen cuándo y dónde hizo esa confesión, a menos que se quiera insinuar que lo confiesa en esta nota y que, por lo tanto, él fue el autor de su propia nota introductoria, como lo afirma una carta, sin fecha, de Xavier Villaurrutia a Carlos Pellicer: «Cada uno de nosotros ha escrito una nota de *autocrítica*. Necesi-

[29] Op. cit., *pág.* 55.
[30] Op. cit., *pág.* 72.
[31] Op. cit., *pág.* 78.
[32] Op. cit., *pág.* 89.
[33] Op. cit., *pág.* 99.
[34] Op. cit., *pág.* 117.
[35] Op. cit., *pág.* 212.
[36] Op. cit., *pág.* 233.



tas pues hacer la tuya y mandarla a don Enrique González Martínez que cuidará de la edición y que está en el secreto a voces«[37]. En el caso de Pellicer, ya se demostró que no fue así[38]; sin embargo, en el caso de Owen, queda la duda.

Con esto llegamos al límite cronológico que nos habíamos propuesto y sólo nos queda sacar algunas conclusiones basadas en el material presentado.

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, los términos, conceptos, o, ya que estos últimos aparecen con un sentido muy vago, las palabras, «puro», «pureza» y sus sinónimos como «límpido», «claro», etc., ya se empleaban en la crítica literaria mexicana, en el último cuarto de siglo. Entre los más conscientes teóricos que usaron estos conceptos, destaca Vigil por su prólogo a Isabel Prieto de Landazuri, con la inclusión del fragmento de la *Estética* de Hegel sobre la necesidad de «abandonar la realidad exterior para replegarse sobre sí mismo», pensamiento que, años después, se refleja en las palabras de Vicente Huidobro: «queremos hacer un arte que no imite ni traduzca la realidad». Y, en cierto sentido, prefigura el «estado místico» de Brémond, que también aprueba Lacretelle, y que, en forma un tanto vaga, se relaciona con la pureza y lo puro en función de lo religioso.

El texto de Urbina, contribuye también a la teoría de la poesía pura, en cuanto a depuración se trata, además de que establece lo que sería (si es que la poesía puede valorarse así), el valor fundamental de la obra poética de Díaz Mirón.

Importante, por su anticipación a Valéry, es la entrevista de Cruchaga Santa María a Huidobro. Y también lo es, por los mismos motivos, el manifiesto de los estridentistas con relación a los *Contemporáneos*. Por iguales razones, es el texto del olvidado Owen con relación a su propio grupo *Contemporáneos*.

No he querido entrar en el examen de las teorías de la poesía pura en Francia y en España, porque se sale de los límites ya mencionados, y otros autores ya lo han hecho exhaustiva y profundamente[39].

Finalmente, quiero agradecer la obtención de materiales difíciles, así como las amables indicaciones que me hicieron con objeto de este trabajo, las siguientes personas: Raúl Cervantes Aguirre, Samuel Gordon y Rosalina Reyes Nicolat.

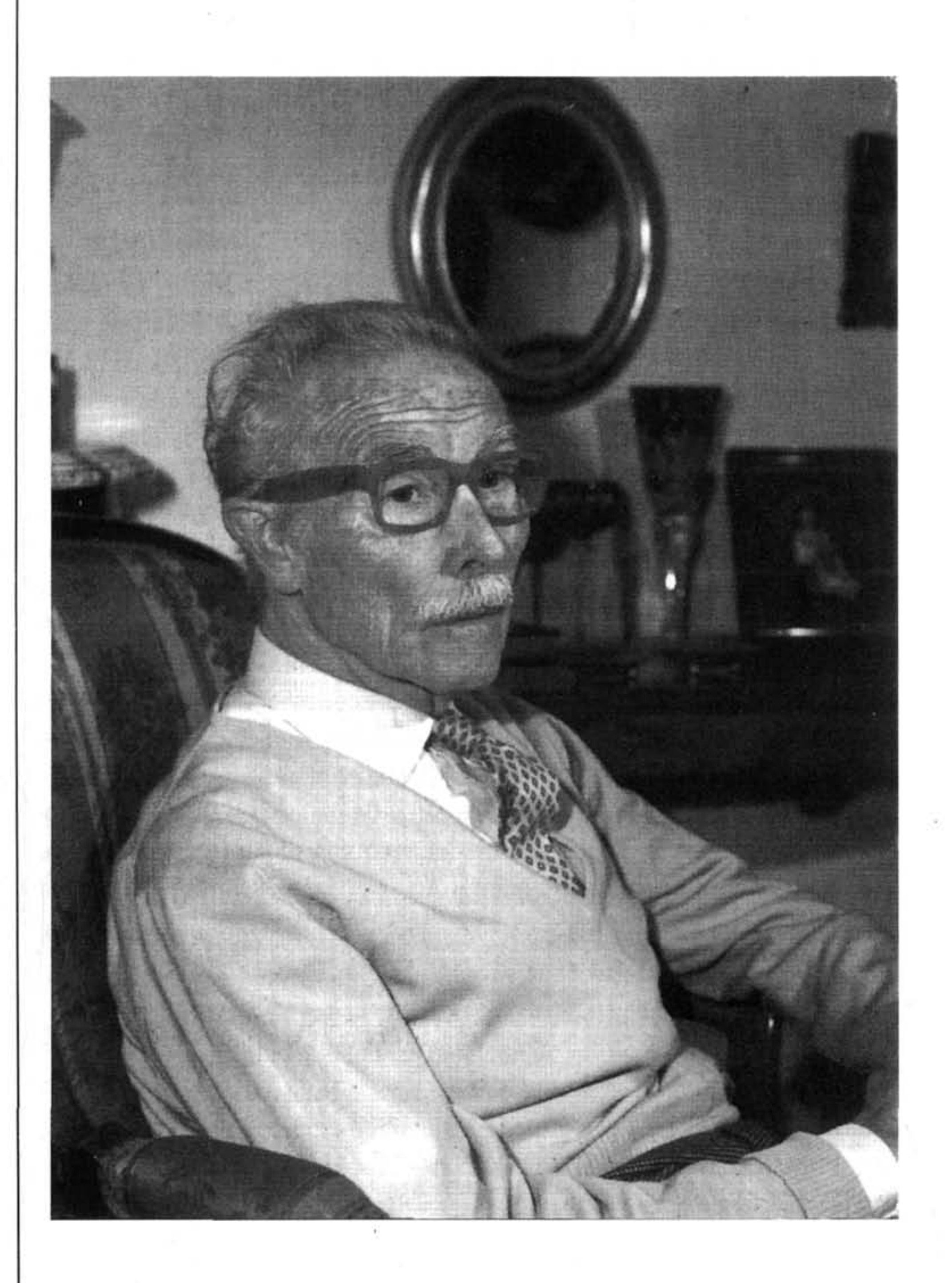
Fernando Rodríguez

[37] *«Un inédito de Carlos Pellicer,* Sobre la Antología de la Poesía Mexicana Moderna», *Edición, presentación y notas de Samuel Gordon y Fernando Rodríguez, Tabasco,* Revista de la Universidad, *Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, vol. V, septiembre-diciembre 1987, pág. 31.*

[38] Ibíd.

[39] *Vela, Fernando, «La poesía pura (Información de un debate literario)»,* Revista de Occidente, *Madrid, t. XLI, octubre, noviembre, diciembre de 1926, págs. 217-240. Y también nota 22.*

«Mexicanos y españoles, lectores de Rimbaud y de Novalis, de Hölderlin y Baudelaire...»



Juan Gil-Albert

Hora de Taller. Taller de España [1]

En «México y los poetas del exilio español», Octavio Paz ha dicho que el asunto que nos ocupa —el de la emigración de los escritores españoles a México durante y después de la Guerra Civil— es un capítulo de la historia de «los pueblos en dispersión y las naciones fugitivas»; un episodio de la historia nacional de España y, finalmente, un episodio también de «otra historia igualmente tormentosa: la de las relaciones entre México y España»[2].

Comentaré un apartado, casi una nota al pie, de esa historia, que atañe a la literatura: el de las relaciones entre la revista española *Hora de España* (1937-1939) y la mexicana *Taller* (1938-1941). Me conduce a revisar este capítulo la necesidad de enmendar una doble injusticia: la que, en los trabajos sobre el exilio de la generación española, ignora el quehacer de su contraparte mexicana, y la que, cuando no ignora el episodio de las relaciones entre estas revistas, lo reduce si acaso a una suerte de prolegómeno anecdótico a la fundación de *Romance*[3]. Me interesa proponer, en cambio, que fue precisamente en *Taller* donde se llevó a cabo, en materia de hemerografía, la primera experiencia tanto del exilio como del «período de reconocimiento» que se establece entre españoles y mexicanos, después del «mutuo y obstinado desconocimiento» que ha señalado Paz[4].

Comencemos por recordar a sus protagonistas: en la nómina de la española se cuentan Rafael Dieste, Antonio Sánchez Barbudo, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, María Zambrano y Arturo Serrano Plaja (Lorenzo Varela se sumaría al grupo en el campo de concentración en Francia y luego en el exilio). En la mexicana militan los poetas Octavio Paz, Efraín Huerta, Rafael Solana, Alberto Quintero Álvarez y Rafael Vega Alvela, a los que se sumarían, parcialmente, el ensayista y periodista José Alvarado y el narrador José Revueltas. La historia de las relaciones entre estas dos generacio-

[1] *Ponencia leída en el Coloquio Internacional «Los poetas del exilio español en México», mayo de 1993, El Colegio de México.*

[2] *Recogido en* Obras completas 3: Fundación y disidencia, dominio hispánico, *Círculo de lectores, Madrid, 1990, pp. 308 y ss.*

[3] *Menciono dos casos significativos por la calidad de sus autores: la «Introducción» a la* Antología de Hora de España *(Turner, Madrid, s.f.) de Francisco Caudet, en la que se omite la relación con* Taller *para proponer que la revista española continuaría su labor «fundando* Romance» *(p. 48), error que Caudet enmienda parcialmente en* El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971) *(Fundación Banco Exterior, 1992). Otro tanto hace Rosa María Grillo en «De* Hora de España *a* Romance» *(en* Le Discours Culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre deux-guerres 1919-1939, *América, cahiers du CRICCAL, 4-5, Sorbona, París, p. 187).*

[4] *Paz,* op. cit.

nes y sus revistas es inusitada en la crónica de las revistas y generaciones hispánicas y en la nutrida historia de los exilios literarios. Sus antecedentes se ajustan a las clásicas especificaciones de la mecánica generacional, así como al hecho de que ambas promociones surgen en un momento especialmente complicado de la historia política y literaria: ambas representan, a pesar de una leve mayoría de edad por parte de la española, la primera generación que surge en sus respectivos países después del apogeo de las primeras rupturas posteriores al modernismo, y ambas protagonizan un momento singularmente abierto de las culturas hispánicas.

Como siempre sucede, la generación mexicana se hallaba mucho más enterada de su contraparte española (a la que leía desde 1933, cuando Serrano Plaja y Sánchez Barbudo hacían *Hoja Literaria*), no sólo por el superior cosmopolitismo americano y su natural afición a las muchas veces desdeñosas letras peninsulares, sino por la solidaridad poético-política hacia la causa de la República, en la cual leían sus propios anhelos de liberación nacional.

Esta simpatía generacional se verá fortalecida por otra circunstancia determinante: a mediados de 1937, cuando hace proselitismo en favor de la República (por ejemplo es miembro de un «Comité Pro Democracia Española») mientras es maestro en la Secundaria Federal para Trabajadores de Mérida, Yucatán[5], Octavio Paz, miembro prominente de la generación de *Taller*, recibe una invitación de Pablo Neruda para asistir al Congreso de Escritores de Valencia, junto a Carlos Pellicer, otro poeta independiente, y José Mancisidor, presidente de Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios de México, la LEAR —cortada con la tijera de los frentes antifascistas y más o menos subordinada a las exigencias del realismo socialista zhdanoviano[6]. Durante su estancia en España, donde permanece una vez terminado el Congreso, Paz dicta algunas conferencias, experimenta de cerca el horror de la guerra, viaja y se relaciona con jóvenes españoles, campesinos y poetas, sobre todo los de *Hora de España*, cuya *Ponencia colectiva* escuchó, emocionado, en el Congreso. Llevaba una alforja en la que tanto cabían una decidida solidaridad republicana como un natural filomarxismo; su fervor por la poesía española del 27 y una cierta incomodidad ante la poesía helada y cerebral de la mexicana generación de los Contemporáneos, antecesora de la suya; llevaba también una insatisfacción juvenil que proyectaba hacia el dilema español un aliento epopéyico y un fervor ideológico que desbordaba las estrecheces de las muchas organizaciones juveniles prohijadas por el gobierno popular del general Lázaro Cárdenas (1934-1940). En los periódicos mexicanos y en las revistas españolas y americanas, la generación de *Taller* había seguido de cerca los sucesos de la Guerra Civil y las discusiones de Bergamín y Ortega, Gide y Malraux. En las revistas españolas, además, la edificación de sus jóvenes poéticas se había nutrido

[5] *Experiencia semejante a las Misiones Pedagógicas en que se había comprometido en 1933, en España, Sánchez Barbudo.*

[6] *La LEAR, que se asumía como la única organización autorizada para representar al arte mexicano, había tratado de sabotear las invitaciones a los independientes. Procuró hacer pasar a Paz como miembro de su organización, y aún hay quien desea creerlo. La hemeroteca despeja cualquier duda al respecto:* El Nacional *(viernes 11 de junio de 1937, 1.ª, 1) hace la relación de los viajeros y señala: «Octavio Paz y Carlos Pellicer, quienes no pertenecen a la LEAR, cubrirán también todos sus gastos».*



de las abundantes discusiones sobre la nueva función de la poesía. Entre ellas, tenían que sentir una especial simpatía por *Hora de España* y por sus colaboradores, algunos de los cuales aparecían ocasionalmente, y seguramente sin saberlo, en las páginas editoriales de *El Nacional*, diario mexicano oficial[7].

De las dispersas evocaciones de Paz y otros memorialistas se desprende la cercanía que, durante el viaje, el joven poeta mexicano adquirió con Arturo Serrano Plaja —quien más impresiona al joven Paz— y después con Altolaguirre, Juan Gil-Albert, secretario de *Hora de España*, Luis Cernuda[8] y Miguel Hernández[9]. A Rafael Alberti, que dirige en 1937 la Alianza de Intelectuales de Madrid, lo conocía desde su estancia en México, en 1934, cuando se hallaba en gira de proselitismo en favor del Socorro Rojo Internacional[10].

Gil-Albert recuerda la llegada de la delegación mexicana (a Paz, Pellicer y Mancisidor se habían unido otros escritores y artistas de la LEAR): unos exploradores que atraviesan el mar a contrapelo, navegando en «las doraduras de sus altares, de un churriguerismo que se había declarado independiente y que casi nos chocaba tanto como se nos parecía». Entre la infame turba mexicana —pastoreada por el radical Mancisidor, suavizada por el cuentista Juan de la Cabada, embriagada por el estruendo del músico Silvestre Revueltas, decorada por el pintor José Chávez Morado, cantada en bajo profundo por Carlos Pellicer, vigilada por el museógrafo Fernando Gamboa[11]— los jóvenes de *Hora de España* eligen naturalmente a Paz, «figura en que se centró nuestra preferencia» como recordaría Gil-Albert años más tarde, asombrado de que siendo Paz «tan afín y tan diferente a los suyos (los mexicanos), les perteneciera a ellos y no a nosotros»[12].

[7] *Por ejemplo, circula profusamente en los diarios simpatizantes el ensayo de Gil-Albert «Palabras actuales a los poetas», sobre* Caballo Verde *y el objeto de la poesía.*

[8] *«Lo conocí en el verano de 1937, en Valencia. Fue un encuentro fugaz. Una mañana acompañé a Juan Gil Albert, que era el secretario de* Hora de España, *a la imprenta en donde se imprimía la revista. Ahí encontramos a Cernuda, que corregía alguna de sus colaboraciones. Gil-Albert me presentó y él, al escuchar mi nombre, me dijo: "Acabo de leer su poema y me ha encantado". Se refería a* Elegía a un joven muerto en el frente de Aragón *que debía aparecer en el próximo número de* Hora de España *(septiembre) y que uno de mis amigos, Altolaguirre o Gil-Albert, le había mostrado en pruebas de imprenta. Le respondí con algunas frases entrecortadas y confusas...»,* ibíd., *p. 263.*

[9] *«Lo conocí cantando canciones populares españolas, en 1937... cantaba con su voz de bajo y su cantar era como si todos los árboles cantaran. Como si un solo árbol, el árbol de una España naciente y milenaria, empezara a cantar de nuevo sus canciones... sé que fuimos amigos; que caminamos por Madrid en ruinas y por Valencia, de noche, junto al mar, o por las callejuelas intrincadas...» (1942),* ibíd., *pp. 346-347.*

[10] *Paz: «Rafael Alberti, visto y entrevisto»,* ibíd., *pp. 375 y ss.*

[11] *También viajaban con el grupo Elena Garro, entonces esposa de Paz, y Susana Gamboa, que no eran delegadas.*

[12] Memorabilia, *Tusquets, Barcelona, 1975, pp. 230 y ss.*

A poco de llegar, Paz publica en *Hora de España* su primera colaboración, «Elegía a un joven muerto en el frente»[13]. Luego viaja a las trincheras con Altolaguirre y Serrano Plaja. Cuando regresan, Altolaguirre le publica en la «Nueva colección héroe» una anfibia colección de poemas amorosos y comprometidos, *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*[14]. Gil-Albert saluda el librito en *Hora de España*, declarando que suscribe la posición de su grupo frente a la poesía exigida por las circunstancias:

> En los versos de Octavio Paz nada indica una falsa preocupación ni un abandono desgraciado al tema del momento, por lo cual sus cantos a España no producen esa desagradable impresión de impotencia que origina el confundir en la mayoría de los casos el interés por una causa justa con el ímpetu poético[15].

Entre reuniones y mítines, Paz redacta mensajes a nombre de la juventud de México. Uno de ellos, «Noticia de la poesía mexicana contemporánea (Palabras en la Casa de la Cultura de Valencia)»[16], resulta importante porque, después de que Paz traza las coordenadas de su grupo, lee poesía de sus remotos compañeros mexicanos: Quintero Álvarez, Huerta y Neftalí Beltrán. Nadie se percató, pero esa lectura anunciaba el encuentro que se realizaría dos años más tarde. Cuando puede, Paz escribe también poesía, como su vehemente «Oda a España»[17], una de cuyas estrofas alude a sus nuevos camaradas españoles:

> ...yo quiero, amigos, camaradas,
> que mis palabras, ojos, manos, lengua,
> la fértil llamarada que me mueve,
> hablen tan vivamente
> como estos hechos duros y gloriosos...

Después de una escala en París, en diciembre de 1938, Paz regresa en vapor a México. En una escala en Cherburgo, mira embarcarse en otra nave a tres centenares de viejos españoles, evacuados del norte de España, que esperan su traslado en las bodegas. Paz escribe «El barco», poema que remite luego a sus amigos y aparece en el último número de *Hora de España*.

> La guerra los avienta,
> campesinos de voces de naranja,
> pechos de piedra, arroyos, torrenteras,
> viejos hermosos como el silencio de altas torres,
> torres aún en pie,
> indefensa ternura hundida en las bodegas[18].

Otra premonición: el poema augura las bodegas del *Sinaia*, en las que meses más tarde, en junio de 1939, viaja a Veracruz el grueso del grupo *Hora de España*. En el muelle mexicano, entre manifestaciones de solidaridad, discursos vehementes y pancartas que los dejan atónitos («El Sindicato Único de Tortilleras os saluda»), Sánchez Barbudo recuerda la presencia

[13] Hora de España, *9, julio de 1937. En la versión mexicana, se anotaba el nombre del camarada muerto: el catalán José Bosch. Octavio Paz ha contado su sorpresa cuando, tiempo más tarde, en un mitin político, vio al difunto gozando de cabal salud.*

[14] *Ediciones Españolas, Nueva colección Héroe, Valencia, 1937.*

[15] Hora de España, *XI, noviembre de 1937.*

[16] *Leída durante la semana dedicada a México entre el 17 y el 23 de agosto, patrocinada por la Alianza de Intelectuales de Valencia en el Ateneo Popular. Recogida por Enrico Mario Santí en* Primeras letras, *Vuelta, México, 1988, p. 134.*

[17] Letras de México, *30, 1 de agosto de 1938, p. 3. Poema del que abjuró luego por razones estéticas.*

[18] Hora de España, *23, noviembre de 1938, pp. 43-45. Véase sobre este poema el comentario de Santí,* op. cit., *pp. 34 y 35. Se cita la versión aparecida en* Libertad bajo palabra, *FCE, México, pp. 231-233.*

de otros exiliados previos como José Herrera Petere, León Felipe, Bergamín y Miguel Prieto, y ya en la capital, «...ansioso y fraternal, Octavio Paz, a quien habíamos conocido durante su estancia en España»[19]. El círculo se había cerrado.

Desde su regreso a México, Paz había seguido trabajando por la causa republicana en las páginas de *Taller*, en *Ruta*, en *Letras de México* y otras revistas y periódicos, y por la poesía de sus nuevos amigos, escribiendo sobre ella y propiciando su lectura entre sus camaradas. Los meses en España lo habían llevado a una dolorosa depuración de sí mismo y de su poética. Había experimentado en carne propia la violencia de la historia con su imponderable saldo de soledad para pueblos e individuos y, a la vez, había comenzado a precisar su poética de la *comunión*. Igual, no puede olvidar a sus amigos españoles y rumia su impotencia. Cuando está por atracar el *Sinaia*, redacta para *Ruta* una exaltada y extensa reseña sobre sendos libros de tres amigos de *Hora de España*, sin saber aún que han sido rescatados del campo de concentración de Saint Cyprien para viajar a México: «A tres jóvenes amigos (Poesía y verdad)»:

> ¿Cómo sin llanto y veneno en la sangre, puedo yo existir aquí, confiadamente, abandonado a la sola gracia del aire (...) mientras vosotros, en la guerra, eleváis un lento, frenético himno, una perdurable estatua que sonríe al espanto?[20]

Paz ponderaba la hondura de la soledad de Sánchez Barbudo en *Entre dos fuegos*; *El hombre y el trabajo* de Serrano Plaja le permitía regresar la retórica que había recibido en España al declarar que, por ser «tan profunda y vivamente castellano» el autor es «muy nuestro». La poesía de Gil-Albert le parecía contener un mundo de presencias fugaces, «inmóvil delicia efímera» rota por la guerra.

Además de escribir sobre el grupo, Paz había logrado entusiasmar a sus propios camaradas de generación, como recordará años después Rafael Solana:

> Octavio Paz, que había ido a España con Carlos Pellicer durante la guerra, nos inflamó en simpatía por los españoles, a quienes todos quisimos mucho y recibimos con los brazos abiertos; pero fue él, que los había conocido en Valencia, quien nos los presentó y les hizo cabida entre nosotros; si todos seguíamos esa simpatía, sin duda fue él quien la suscitó y nos la inspiró[21].

Efraín Huerta, a quien sin duda puso sobre aviso y a quien seguramente prestó los libros, publicaría comentarios monográficos en *El Nacional* sobre varios militantes de *Hora de España* y otra reseña en *Taller*, apasionada y fraterna, sobre los mismos tres poetas[22].

El taller para la experiencia del exilio y la revista *Taller*, a pesar de sus problemas económicos, estaban listos para el primer encuentro. En sus cuatro primeros números, antes de la llegada del *Sinaia*, de cuarenta y nueve cola-

[19] *«El grupo Hora de España en 1939» recogido en* Ensayos y recuerdos, *Laia, Barcelona, 1980.*

[20] Ruta, *5, octubre 15 de 1938, pp. 52-58.*

[21] *Solana en conversación con Ambra Polidori, tesis inédita:* La revista Taller, *UNAM, 1981, p. 62.*

[22] *«Tres libros españoles»,* Taller *1, diciembre de 1938, pp. 60-63.*

boraciones, dieciséis o son de españoles o tratan de literatura española actual, incluyendo poesía de García Lorca, Bergamín y Prados, ensayos de María Zambrano y Gil-Albert y viñetas de Moreno Villa. Poco después, Paz, con la venia de Huerta y de Quintero Álvarez, invita a colaborar a los españoles y solicita a Gil-Albert que acepte el puesto de secretario de redacción: entre los dos preparan el primer número de *Taller* bajo su responsabilidad[23]. En editorial sin firma y refiriéndose a los exiliados, Paz declara:

> Al recoger su fraternal colaboración no hacemos más que ahondar y proseguir, ahora de un modo más visible, uno de los propósitos esenciales que dan sentido a nuestra revista: el de nuestra fidelidad a la cultura y, especialmente, a la causa viva de la cultura hispánica.

Paz justifica esta línea de conducta aludiendo a «la comunidad de nuestra tradición» y manifiesta su deseo de que *Taller*, «más que una revista de coincidencias, sin embargo, sea, ante todo, una revista de *confluencias* (...) de la joven generación hispanomexicana». Los jóvenes españoles ingresaron de lleno en *Taller*, «una bella revista», comenta Sánchez Barbudo, «aunque de esas hechas por jóvenes en las que no se cobraba»[24].

Poco a poco, por primera vez en la experiencia del exilio literario, en el nuevo *Taller* se creaba la fórmula, repetida hasta el lugar común y tan inevitable en su forma como en su contenido: los dos grupos, al conocerse, se conocían más a sí mismos. Como recuerda Paz:

> Los poetas españoles dejaron de ser nombres: no eran ya autores a los que podíamos leer sino personas con las que conversábamos, discutíamos y reíamos. Además, y sobre todo, eran compañeros de trabajo[25].

El fervor político-literario del momento celebró la unión de los jóvenes. En su número uno, *Romance* celebra la alianza, además, entre esos jóvenes y sus maestros de generaciones anteriores:

> Estos jóvenes tienen por lema no la estúpida iconoclastia que hace años hiciera furor entre los deportivos literatos, sino la inteligencia, la mejor ambición, la serenidad. Los nombres ahí reunidos (...) se unen, principalmente, por su común anhelo de encontrar, dentro de una línea que sea continuación de la verdadera tradición, los caminos en que la literatura, que ya no es un juego, se funde con los destinos del hombre[26].

La revista contiene, en los ocho números en que Paz y Gil-Albert la manejan, ciento dos colaboraciones, de las cuales cuarenta y tres o fueron firmadas por españoles o trataron temas españoles, veintiocho de ellas escritas por miembros originales de *Hora de España*.

La derrota de la República había conducido al grupo español hacia posiciones moderadas, pero básicamente congruentes con la *Ponencia colectiva* del Congreso de Valencia. La temperatura del cuerpo exiliado va desde la

[23] *Cabe aclarar que la revista, en sus primeros números, había sido coordinada por el grupo. Solana había pagado y armado el primero; Paz y Quintero Álvarez, los siguientes tres. Huerta participaba poco. Luego, Rafael Solana, que había dirigido las Ediciones de Taller Poético, no la revista, salió de viaje a Europa.*

[24] *Dice su testimonio completo: «Paz, al frente de la revista* Taller, *capitaneaba un grupo de jóvenes escritores mexicanos, de aproximadamente nuestra edad, gustos e ideas, con los cuales entramos inmediatamente en contacto. Varios de nosotros fuimos invitados a formar parte de la redacción de* Taller, *una bella revista, aunque de esas hechas por jóvenes en las que no se cobraba. Con quien más contacto personal mantuvimos, de todos los mexicanos, en aquellos primeros meses, fue con Octavio Paz, sobre todo yo».* (Ensayos y recuerdos, *Laia, Barcelona, 1980, p. 92.)*

[25] *«México y los poetas del exilio español»,* op. cit., *p. 320.*

[26] *«Revista de revistas» en* Romance, *I, 1, febrero de 1940, p. 22.*

resignación de Gil-Albert al sarcasmo furioso de Serrano Plaja y hasta la paulatina cancelación del proyecto de la poesía desde, para y por el pueblo. Un aire de pesimismo y un fortalecimiento de las posiciones y las poéticas individuales empieza a matizar la noción del compromiso. El exilio comienza lentamente a interiorizarse en el ánimo de los españoles. Un viraje semejante se percibe en los colaboradores mexicanos, huérfanos de misión histórica valedera, afectados por un incómodo sentimiento de inutilidad político-social (el «¿Y yo de qué podría hablar?» del poema de Paz) que las vicarias causas de la Guerra Civil y el antifascismo habían atenuado en su ánimo batallador.

Ambos grupos resuelven su entredicho, por un lado, en su interés por descifrar el sentido histórico y psicológico profundo de sus respectivos países (María Zambrano, Rafael Dieste y Sánchez Barbudo ante España; Paz, Revueltas y José Alvarado ante México). Por otro, el interés en precisar la razón de ser de la poesía que había llevado a los españoles a optar por una empeñosa revaloración de «lo humano» y a ajustar cuentas con «el esteticismo del 27»[27], aceleran los mismos propósitos en Paz, que escribe su propio «manifiesto», «Razón de ser», en el que ajusta cuentas con los Contemporáneos[28], y en otros miembros de su generación, como Efraín Huerta, que inicia sus sonadas escaramuzas con Salvador Novo. Ambos grupos, en resumen, están de acuerdo con Malraux en que «La cultura no se hereda, se conquista»; en que, más allá y más acá de las trincheras y de la muerte, del fascismo y el compromiso, de la democracia y la sorda Europa, está *el hombre.*

Si *Hora de España* había sido tachada de estetizante o de, como recuerda Gil-Albert, se le había colocado «el marchamo del trotskismo que servía entonces para designar algo vago, heterodoxo y condenable»[29], la postura de *Taller* y su humanismo revolucionario comienzan a producir impresiones semejantes ante los comisarios mexicanos. No podía ser de otro modo. En «Pablo Neruda en el corazón», publicado por cierto en la revista de los *duros,* Paz había dicho de la causa de España:

> Ni un episodio ni una causa histórica (la guerra civil) es (...) el hecho decisivo de nuestra historia moral, la causa del hombre, en definitiva y para siempre... Esto no es política. No y mil veces no. España no es una «causa política»: que se callen todos los políticos, que aquí, en el corazón nuestro, no hay más que el hombre, el hombre solo, el pueblo solo, en su última y definitiva soledad[30].

Una declaración de este jaez resulta demasiado escabrosa para José Mancisidor, que responde a Paz con el autoritarismo de la LEAR: «Su ejemplo puede ser funesto. Su pesimismo, peligroso. Cuando el poeta es pesimista no hace poesía»[31]. A pesar de la admonición, los jóvenes poetas no entienden

[27] *Dice Sánchez Barbudo: «En lo literario, para mí es claro que nacimos bajo el signo de lo* humano, *hondo, y lo social; contra el esteticismo de los del 27». (Carta a Francisco Caudet,* Antología de Hora de España, *p. 471.)*

[28] Taller, *2, abril de 1939, pp. 30-34. Decía Paz, entre otras cosas: «Con la ciencia del arte (...) hay que abrirse el pecho. Si heredamos algo, queremos con nuestra herencia conquistar algo más importante:* el hombre *(...) Nuestro destino es* profundizar *la renovación iniciada por las anteriores. Llevar a sus últimas consecuencias la revolución, dotándola de un esqueleto, de coherencia lírica, humana y metafísica».*

[29] Memorabilia, *p. 214.*

[30] Ruta, *4, septiembre de 1938, pp. 25-33.*

[31] Ruta, *5, octubre de 1938, p. 45.*

de «condiciones objetivas» y prefieren hablar de «corrientes secretas». El optimismo revolucionario por decreto no toleraba forma alguna de abatimiento ni de interiorización individualista. *Ruta* y sus sacerdotes vuelven al ataque y en su número ocho[32] lanzan su excomunión en pluma de Ermilo Abreu Gómez, Contemporáneo arrepentido:

> *Taller* es un problema. *Taller* tiene obligación de definir su rumbo; tiene que fijar su orientación literaria, su posición política; no basta la *calidad* literaria. Esto estuvo bien ayer. Hoy se exige otra cosa: un sentimiento de responsabilidad social, *revolucionaria*, en la literatura. *Taller* tiene que completar la obra ideológica de la revolución. Un sector de ésta le pertenece. Un poco más de atención y *Taller* cùmplirá con el tácito compromiso que ha contraído.

Exigirle desde la certidumbre semioficial «sentimiento de responsabilidad social» a estos jóvenes era casi un insulto.

Taller reacciona manifestando su desacuerdo con la exigencia de subordinar la literatura al realismo socialista y al famoso «apartado siete» de los estatutos del PCUS. Su crítica y su poesía, acosadas por la LEAR y eslabonadas por fin con las de las generaciones anteriores, se preparan para dar el salto a «la otra orilla», la orilla romántico-revolucionaria de una literatura atenta al presente, pero, sobre todo, atenta al hombre y a la literatura. La misión por la que optan no es otra que lo que llaman una *esencialidad del hombre;* la función del poeta no es tanto ser un maestro de masas sino un blasfemo aislado. Mexicanos y españoles, lectores de Rimbaud y de Novalis, de Hoelderlin y de Baudelaire comienzan a pensar en la poesía como revelación, mito, memoria y prehistoria:

> ...Recordarlo ahora, cuando al poeta se le exige fidelidad con su tiempo, no sólo es provechoso, sino urgente e indispensable; muchas de las incomprensiones que la obra de arte suscita en espíritus de buena fe, pero engañados en lo que toca a la esencia, carácter misión de la poesía, seguramente desaparecerían si fuera más frecuente su trato con estas ideas (...) si su fidelidad con su tiempo es legítima no es más que la antigua y entrañable fidelidad del poeta consigo mismo[33].

Vecinas a estas heterodoxias (por llamarles de algún modo) las discusiones internas se agudizaron y no faltó quien interpretó la herejía como un resultado lógico del contagio español. A esto se comenzó a sumar cierta xenofobia, el oportunismo de las envidias y, por el otro lado, el «españolismo absorbente, incluyente, declarado y, aunque nada imperial, claro es, era arrogante» que ha reconocido Sánchez Barbudo[34]. Solana, que había regresado de Europa y había aceptado en principio la incorporación de los españoles, se inventó el mito de que le habían robado *su* revista, y en él perseveró ya siempre:

> Octavio la abrió a los inmigrantes que la invadieron y desplazaron de sus páginas a escritores mexicanos... así, a los doce números de vida, murió *Taller*, de lo que con una frase un poco fuerte podríamos tal vez llamar *la influenza española*[35].

[32] *Enero de 1939, p. 54.*

[33] *Octavio Paz, «El Mar (elegía y esperanza)»,* Taller *3, mayo de 1939, p. 42. Un cotejo entre las posiciones de Paz y las de Gil-Albert y Sánchez Barbudo en el mismo período revela una sólida comunidad de ideas.*

[34] *En «El grupo de* Hora de España»*, recogido en* Ensayos y recuerdos, *p. 97.*

[35] *Polidori,* op. cit., *p. 64.*

No faltó, desde luego, quien se creyera esta historia, ni quien prestara oídos a esa otra acusación tristemente recurrente de la susceptibilidad mexicana:

Los exiliados universalizaron nuestra revista, la pusieron al día, y reflejaron en ella problemas menos locales que los que antes de su llegada nos habían preocupado; pero nada se gana sin perder algo a cambio: perdió *Taller* algo de su mexicanidad, de su sabor regional, y aun de su intimidad, al abrirse a una invasión de gente más preparada y con mayor herencia cultural que nosotros[36].

Acusación que se empeñaba (y se empeña aún) en ignorar la dialéctica generacional que conducía a Juan Gil-Albert y a Paz, ya sin distingos de nacionalidad, a «universalizarse» bajo el magisterio de Bergamín y Cernuda, o de los Contemporáneos mexicanos Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia. Era una pena que el meritorio reencuentro hispanomexicano se viera amenazado por el mezquino temor a «perder identidad».

Solana, por su rencor, y Huerta, por su militancia ideológica, se apartaron entonces del proyecto de *Taller*. Poco a poco la solidaridad con la república y con sus escritores se desvanecía entre la nueva tragedia de la Guerra Mundial y se descomponía en patéticos exabruptos antiespañoles. Salvador Novo comenzó a urdir las ácidas insidias de saliva y tinta que suscitarían la ira endecasilábica de Bergamín y la vergonzante simpatía de otros mexicanos. Se rumoreó que Bergamín, que apoyaba el tiraje de mil ejemplares de *Taller* desde la republicana Editorial Séneca había «comprado» *Taller* —que ahora reaparecía «remozada y endomingada» en palabras de Octavio Barreda, por gracia de «generosas manos amigas en el ascenso»[37]— para que en ella publicaran los exiliados jóvenes, olvidando que otra parte considerable de los gastos corría por cuenta de individuos e instituciones mexicanas[38].

La cizaña no tardó en echar raíces y en poner nerviosos a los inseguros y a los débiles. «El pez que fuma», por ejemplo, dice en su entrega de *Letras de México,* poco después de que se anuncia la aparición de Séneca y de *Romance:*

En el acuario hay pánico y confusión. Un banco de sardinillas migratorias ha invadido las apacibles aguas. Grupos de descontentos se reúnen, impotentes, a murmurar y comentar la calamidad.

—¡Esto es imposible! —dice un pececito de oro, finísimo poeta—. ¡Ya no digamos agua; ni aire nos dejarán! ¿Cómo van a sobrevivir *nuestras* revistas, *nuestras* instituciones, *nuestras* obras ante la brutal competencia de las que traen o piensan lanzar? ¡Unámonos, que la unión hace la fuerza!

—El asunto no tiene importancia, amigo —le contesta el estoico pez fumador— (...) Es más fácil formar una amistad que gozar de ella...[39]

El ímpetu inicial que hizo de la llegada de los exiliados una concelebración de la hispanidad, comenzaba a disolverse en una urdimbre de mutuas recriminaciones que no tardaron en hacer irrespirable el ambiente. *Taller*

[36] *Solana en Polidori,* op. cit., *p. 62.*

[37] *En «Revista de revistas»,* Letras de México, *II, 11, 15 de noviembre de 1939.*

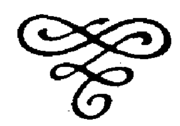
[38] *Caudet declara (*El exilio..., *p. 162n) que la subvención de la revista procedía del SERE, no de Séneca; parece no dar importancia a las subvenciones mexicanas y casi postula que la incorporación de los españoles a* Taller *obedece a esa subvención. Algo parecido sucede con Pedro Salinas que en su* Correspondencia (1923-1951) *transmite a Jorge Guillén el rumor (carta 68, p. 205) de que Séneca «se va a encargar de la revista* Taller, *que hasta ahora hacía el grupo de Octavio Paz, y que se convertirá en revista hispano mejicana, prolongación de* Cruz y raya». *(Tusquets, Barcelona, 1992.) El hecho es que* Taller *recibía fuerte apoyo del mecenas mexicano Eduardo Villaseñor, de la Casa de España (es decir, Alfonso Reyes) y de la Imprenta Universitaria (es decir, Antonio Castro Leal). El puro apoyo español, fuese de Séneca o del SERE, no bastaba.*

[39] *El pez que fuma era o Barreda o Villaurrutia.* Letras de México, *15 de marzo de 1940, 15, p. 3.*

se terminó eventualmente, en febrero de 1941, por falta de fondos y por cansancio de Paz que, rebasado por los cataclismos ideológicos y hastiado de rencillas, abandonaría México en 1943. Gil-Albert, abrumado por la pobreza, decidiría probar suerte en Buenos Aires. Otros exiliados viajarían a Argentina o a Cuba a rehacer sus vidas, y varios de entre los mexicanos perderían las suyas en los radicales exilios interiores del suicidio o el silencio.

La experiencia del exilio, del encuentro y el reencuentro se resuelve, finalmente, en unos cuantos libros de historias y poemas y, más tarde, en las necesarias memorias. La historia del encuentro ha sido relatada ya, en algunas ocasiones, desde complementarios puntos de vista, generalmente subordinados a una pasión retroactiva. La del desencuentro, que se resuelve en esa subsede literaria hecha de intriga y decepción, o, en todo caso, en la historieta de las guerras literarias, aún está por escribirse. De lo que no cabe duda es de que tanto la historia como la historieta están en las revistas, documentos objetivos e infalsificables de la peripecia intelectual. Por eso es injusto que una revista como *Taller*, capítulo fundamental de la historia del transterramiento y sede de exilios de variada índole, deba padecer, en la historia de la hemeroteca moderna en lengua española, uno especialmente grave: el de la amnesia.

Guillermo Sheridan



INVENCIONES Y ENSAYOS


¶ Comiēça el segūdo libro lla-
mado Relox de principes: enel qual va encorporado
otro muy famoso libro llamado Marco aurelio: y tra-
cta el auctor enel presente libro dela manera que los prin
cipes y grādes señores se han de auer con sus mugeres:
y de como han de criar a sus hijos.

¶ Capitulo primero de quanta
excelencia es el matrimonio/y que si los hombres dela
republica se casan por voluntad/los principes se de-
uen casar de necessidad.

ENtre todas las amistades y cō-
pañias desta vida/no ay tan na-
tural cōpañia como la del ma-
rido y dela muger que biuen en
vna casa: porq̄ todas las otras
compañias se causan por volū-
tad: pero esta se causa por volū-
tad y necessidad. No ay oy enel
mundo leon tan feroz/ni serpiē-
te tan venenosa/ni vibora tan
fiera/ni onça tan braua/ni animal tan esquiuo: que por
lo menos no se junten macho y hēbra vna vez enel año:
porque los animales aun q̄ carezcā de razon para biuir/
tienen vn natural instinto para en vno se juntar: y por la
generacion se cōseruar. En este caso tāto son de reprehē-
der los hōbres/quāto son de loar los animales: entre los
quales despues q̄ vna vez las hēbras se sientē preñadas
no cōsienten q̄ los machos mas lleguē a ellas. Segū la
variedad d'las naciones/assi entre si mismos son muy di-
ferētes los hōbres vnos de otros: es a saber/q̄ difierē en
las caras/y los lēguajes/y las leyes/y las cerimonias: po
al fin en vna cosa cōcuerdan todos enq̄ todos celebran el

Antonio de Guevara, *Libro áureo de Marco Aurelio con el Relox de príncipes*
(Sevilla, Juan Cromberger, 1531)



América, la utopía europea del Renacimiento

Cuando Colón descubrió América en 1492, no fue sólo España la que encontró unas nuevas tierras, sino que, con ella, toda Europa entró en contacto con un nuevo mundo distinto del conocido hasta entonces. Esto supuso un cambio en la mentalidad de los habitantes del Viejo Orbe, que empezaron a ver en las tierras recién halladas la posibilidad de llevar a cabo la realización de los anhelos de «vida buena» que aquí resultaba ya imposible de hacer efectiva.

Dicho de otro modo, con el descubrimiento de Colón se inicia la construcción de un espacio de relaciones humanas, a partir del conocimiento geográfico, que puede ser considerado como la búsqueda de la justicia utópica desde la perspectiva europea del momento. A los ojos occidentales, América fue descubierta en 1492; pero, a continuación, fue inventada: tras la llegada de Colón, el europeo se creó una imagen de lo que podría llegar a ser el Nuevo Mundo: lo vio como la posibilidad de realización de una utopía que, como ya se apuntó, en la vieja y caduca Europa resultaba impracticable. Es así que podemos hablar de que la llegada de las naves españolas a aquellas tierras supuso un *descubrimiento* (entendido como acción de descubrir o poner de manifiesto lo que estaba oculto, como el hallazgo de algo desconocido) a los ojos del europeo. Sin embargo, inmediatamente, desde Europa se empezaron a formar una serie de imágenes muy particulares de América: utilizando el término empleado por primera vez hacia 1528 en la *Historia de la invención de las Indias* de Hernán Pérez de Oliva[1] se inventó su ser definiéndolo, precisamente, como el País de la Utopía.

Esto requiere una matización referente al uso del término: utopía es una palabra de origen griego, que etimológicamente puede tener dos acepciones:

[1] *En la actualidad, la idea de la invención de América es mantenida por Edmundo O'Gorman, en su obra* La invención de América. *México, FCE, 1977 (2.ª ed.)*



— *ou-topía:* en ningún lugar (del griego ou=ningún)

— *eu-topía:* el país donde todo está bien (del griego eu=bien), el estado perfecto.

Dicho término fue acuñado por Tomás Moro, y en su pensamiento estaban unidas las dos nociones de irrealidad y de perfección: efectivamente, mientras redactaba su obra le puso, en sus conversaciones con Erasmo de Rotterdam, el título familiar de *nostra nusquama,* «nuestra isla del jamás». Sin embargo, una vez concluida, su título será *De optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia.* Por esto, y con la afición a los juegos de palabras que demostró, Moro no llamó a su isla Outopía sino Utopía, dejando el término con un sentido lo suficientemente ambiguo como para que podamos interpretar que su intención al escribir esta obra fuera eminentemente eutópica: Utopía es, pues, la mejor de las repúblicas.

En el caso de América, lo que intentaremos mostrar aquí es cómo los españoles la encuadraron dentro de la categoría utópica, generando, en consecuencia, una conceptualización teórica en el marco de la historia de las ideas, y una práctica colonizadora, que trataban de acercarse a los ideales considerados utópicos en aquella época.

Es cierto que lo que antes se planteaba como una utopía puede parecernos ahora como algo indeseable, pero para comprender el hecho en toda su relevancia hemos de tratar de aproximarnos a él adoptando el punto de vista de la época, sin limitarnos a realizar un juicio desde la mirada actual. Y dentro del contexto de los siglos XV y XVI, lo normal era que en toda empresa descubridora, conquistadora y colonizadora, cualquiera que fuese el país que la llevara a cabo, existieran violencias, saqueos, rapiñas y, sobre todo, la consideración del conquistado como un objeto, nunca como un sujeto, merecedor de que el conquistador le concediera unos derechos como tal. En el caso de la acción española en América, ciertamente, estas violencias existieron en la práctica, puesto que la metrópoli quedaba muy alejada de las colonias y por muy humanitarias que fueran las acciones de los monarcas y de los legisladores, el «se acata pero no se obedece» era algo frecuente. Pero aun aceptando este hecho, no puede dudarse de que, en la teoría, las leyes dictadas para el territorio americano desde España supusieron una ruptura con la generalidad de las conquistas europeas: por vez primera se plantea la condición de sujeto del conquistado, velando por sus derechos y por su bienestar.

En la discusión generada en torno a la acción española en América pueden mantenerse dos tesis: o bien puede ser entendida como una cruzada cristiana, pacificadora y civilizadora, o bien puede ser vista como una empresa de robo y violencia; para sostener ambas tesis pueden aportarse muchos datos. Lo cierto es que, manteniendo una postura comprensiva de am-



bas, ni los conquistadores y colonizadores españoles fueron siempre tan destructivos como los pinta la «leyenda negra», ni tampoco la obra fue una empresa tan pura como la describe la «leyenda blanca». Pese a que se dice que el principal motor de la conquista y la colonización española en América es la búsqueda de riquezas (característica que, además, comparte con todas las conquistas hechas en la época, llevadas a cabo por la totalidad de las potencias europeas), sin embargo, dentro de la empresa americana, el español buscó, por primera vez en la historia, la supervivencia de los pueblos que vivían en los territorios que conquistaba, teniendo ante todas las demás (aunque sin excluirlas) una motivación utópica, como lo prueba la siguiente consideración: a diferencia de otras colonizaciones, como la inglesa, cuyas motivaciones eran otras, que se instalaron en los nuevos territorios explotándolos literalmente a ellos y a sus habitantes, el caso español es diferente: aunque en la práctica muchos conquistadores hayan llevado a cabo matanzas y atrocidades, y muchos colonizadores hayan explotado al indígena, por lo general convivieron con él sin exterminarlo, dando lugar al fructífero mestizaje actual y, en la teoría, en las leyes y en la intención de los monarcas se trata sobre todo de una empresa utópica, como podrá verse en las presentes líneas.

El punto de partida de nuestra argumentación es el siguiente: al hablar del «Descubrimiento de América» no pretendemos negar la existencia de aquellas tierras antes de 1492; simplemente pensamos que no existe una relación entre la primera llegada del hombre europeo registrada históricamente (pues hay indicios de que los escandinavos habían hecho la travesía atlántica mucho antes de esa fecha) y su existir anterior. Como idea de fondo puede mantenerse que la historia americana no comienza con la llegada a su suelo de un grupo de navegantes venidos desde Europa; esto es importante, pero no supone el inicio de una historia, sino que lo que hace es imprimirle otro rumbo a ésta, incluyéndola dentro del tiempo occidental.

Esta idea la explica Morales Padrón tomando la terminología del tiempo-eje de Jaspers[2] que en síntesis puede definirse como un momento histórico, unos 500 años antes de Jesucristo, en que el hombre deja atrás la Edad Mítica tomando conciencia de su ser. Antes de 1492, el hombre americano vive sin esta conciencia, fuera del tiempo-eje, al no haber hecho una reflexión sobre su propia existencia. Con la llegada del europeo, la cultura mítica del Nuevo Continente va siendo integrada en el tiempo histórico del Occidente, no en el sentido de que éste la extinga, sino de que se produce un choque cultural, del que aquellas civilizaciones salen impregnadas de las nuevas concepciones occidentales.

Es así como puede decirse que el europeo inventó América: en primer lugar, porque la categorizó como un territorio que constituía una unidad

[2] *Puede verse esta idea en Morales Padrón:* Los conquistadores de América, *Madrid, Espasa-Calpe, 1974, págs. 145-149, y en el tomo IV de la* Gran Enciclopedia de España y América, *Madrid, España-Calpe/Argantonio, 1983, pág. 311.*

continental y porque, además, la consideró como el lugar ideal para la realización de la utopía, entendido esto en el doble sentido de estimular el avance histórico y de hacerlo en un espacio nuevo hasta entonces, o lo que es lo mismo, de inaugurar, simultáneamente, un nuevo espacio y un nuevo tiempo desde el punto de vista europeo.

Se puede decir que se inaugura un nuevo tiempo porque el descubrimiento de América es el hito histórico que se viene considerando como el final de la Edad Media y el inicio del Renacimiento, o hablando más apropiadamente, como el paso del mundo antiguo al moderno. Considerando las distintas etapas de la historia de la humanidad occidental, puede decirse que la Edad Antigua se cierra con la caída del Imperio Romano de Occidente, que tenía su base en el Mediterráneo, inaugurándose en la Edad Media una nueva etapa de expansión hacia el norte, el este y el sur que, a través de sucesivas invasiones, dio lugar a la formación de los estados europeos, componentes, ellos y sus colonias asiáticas y africanas, de lo que se ha conocido como el Viejo Mundo.

Con el hallazgo colombino, el europeo entra en contacto con un orbe diferente del conocido hasta entonces, mediante la expansión hacia el oeste, que era lo que en aquel momento quedaba aún sin explorar; por eso, si bien toda fecha utilizada para marcar la separación de dos épocas históricas es arbitraria, el año de 1492, por los hechos que concurren en él, puede ser válido, sobre todo en el caso español, pero también hablando de un modo general para toda Europa, para marcar la entrada en el Renacimiento.

Sin embargo, aunque se tome el descubrimiento como hito en este cambio de época, lo cierto es que no es un hecho puntual; tuvo, como decimos, un antes y un después.

Tuvo un antes porque en 1492, con la expedición de Colón, se culminó un proceso que ya se había iniciado, y porque el hallazgo de unas nuevas tierras al oeste de Europa sólo fue una consecuencia lógica y en cierto modo necesaria de este proceso; porque tanto las condiciones materiales como las ideológicas del momento predisponían de una manera casi inevitable a que ocurriera, ya fuera Colón o cualquier otro quien lo llevase a cabo, ya que, en definitiva, la historia del hombre cerraba un período y abría otro, siendo el hallazgo colombino el punto de ruptura que se ha establecido entre ambos.

Y ciertamente tuvo un después: Colón encuentra unas tierras hasta el momento desconocidas, que se interponen en la ruta directa entre España y el país del Gran Khan, el país de las especias, que era el móvil primero de la expedición. Aparecen, como decimos, unas nuevas tierras, a consecuencia de un error geográfico, que cambia de un modo radical el concepto



que el hombre tenía del mundo y de sí mismo, con lo que se ve posibilitada la nueva mentalidad del hombre renacentista.

Así pues, como estamos apuntando, el paso de una época a otra no fue un hecho puntual, sino que se trata de un acontecimiento que se fue gestando poco a poco, produciéndose paulatinamente las condiciones que posibilitaron el hallazgo del Nuevo Mundo. Entre estas condiciones hay que citar, en primer lugar, los avances de la técnica que hacen posible la aventura oceánica: el perfeccionamiento de los instrumentos de navegación, el desarrollo de la cartografía, la formación de los navegantes, etc. Al respecto, cabe destacar la introducción del uso de la brújula que, montada sobre unos balancines para evitar las variaciones debidas a los golpes de mar contra el buque, señala siempre el norte, o el uso de otros instrumentos como el astrolabio o el sextante, la utilización de la carabela y, cómo no, la invención de la imprenta en 1455, que permitió a los hombres de ciencia difundir sus ideas y conocer ellos mismos las teorías anteriormente elaboradas sobre el mundo. Pero, en segundo lugar, entre las condiciones que posibilitaron el hallazgo de América, hemos de mencionar las características humanas de los protagonistas de la empresa: los hombres que embarcaron hacia el Nuevo Mundo fueron hombres religiosos, con un móvil espiritual que, aunque no haya sido el único de los procesos de conquista y colonización, está siempre al lado de los móviles materiales. Ésta es una característica medieval que aparece al lado de una curiosidad típicamente renacentista por la naturaleza, y de una preocupación antropológica que se concreta en la polémica humanista acerca de la naturaleza del indio americano.

De este carácter gradual del paso de una época a otra puede concluirse que la acción española en América está marcada por el signo del Renacimiento, con una pervivencia importante de los elementos medievales: dicho en otras palabras, en la colonización de América se conjugan las tradiciones y valores morales y religiosos de la vieja España con los nuevos sistemas de valores sociales que comienzan a asentarse en la Europa renacentista. Se conjugan, utilizando la metáfora cervantina, el quijotismo medieval más arraigado con el moderno espíritu sanchesco que, en definitiva, significa una nueva concepción del mundo como habitáculo del hombre y del propio hombre.

Del primero de estos aspectos, la nueva concepción del mundo como habitáculo del hombre, hablaremos al referirnos a la inauguración de un nuevo espacio, deteniéndonos ahora en la idea de la nueva concepción del hombre. Porque, efectivamente, al encontrarse los europeos con que las tierras recién descubiertas no estaban vacías, sino habitadas por un tipo humano distinto del suyo, empieza a especular sobre su naturaleza, dando de ella una visión utópica que desembocará en la primera formulación del mito

del buen salvaje. Los orígenes de este mito podrían situarse, por tanto, ya no en Rousseau y en el pensamiento revolucionario francés del siglo XVIII, sino en la España del siglo XV, con la fábula *El villano del Danubio* de fray Antonio de Guevara[3], que describe el discurso de un bárbaro llegado del norte ante el senado romano, en el que este hombre, a pesar de su apariencia salvaje, hace ver a los que se consideran a sí mismos como seres civilizados que su pueblo, pese a no estar sujeto a una «vida política», es más respetuoso con la naturaleza y con sus semejantes que el de la propia Roma.

Fray Antonio de Guevara, con esta fábula, sin mencionar expresamente su crítica a las estructuras de la corte europea más evolucionada del momento, la de Carlos V, con la que estaba muy relacionado y con la que colaboraba frecuentemente, hace ver cómo puede considerarse buena y deseable una vida natural, es decir, siguiendo las pautas de la naturaleza y no de la civilización.

Frente a esta postura, oponiéndose a ella, está la corriente de opinión que rechaza la inclusión del indio en la categoría humana en sentido pleno, calificándolo de semibestia, de ser intermedio entre el hombre y el animal, incapaz por tanto de asimilar la civilización europea, que en aquel momento era considerada, desde la visión etnocentrista del Viejo Mundo, como la civilización: esta incapacidad se traduce en dos aspectos: por una parte está la imposibilidad de autogobierno, es decir, de una vida política y moral autónoma, sin necesidad de ser tutelados; y por otra parte, y éste es quizás el punto más importante desde la perspectiva del momento, está la imposibilidad de comprender y aceptar la fe cristiana. Sin embargo, la consideración del indio como un ser racional, como un hombre en el pleno sentido de la palabra —capaz por tanto de autogobierno y de recibir la fe— es la que tiene mayor apoyo por parte de la corona ya desde las bulas de Alejandro VI en 1493, cuyo supuesto básico es la aceptación de la humanidad del indio, y esta postura oficial determina toda la acción española en el Nuevo Mundo. Así, tras el descubrimiento, en Europa empiezan a formarse sectores de opinión que consideran al indio como un «buen salvaje», y que se enfrentan activamente con los que lo consideran como un «bárbaro degenerado» dando lugar esta polémica (que será analizada en el siguiente apartado) a un progreso conceptual que influirá de un modo importante en la acción legisladora y colonizadora de Europa en América, y que hace de éstas una auténtica búsqueda de la utopía.

Un repaso, por somero que sea, a los sucesivos códigos de leyes que se formularon para las Indias, puede mostrar cómo, desde las Leyes de Burgos de 1512 hasta la Recopilación de 1680, las distintas legislaciones constituyen una serie de tanteos, aciertos y errores, originados como consecuen-

[3] *Puede encontrarse el texto de esta fábula en R. Landa:* Vasco de Quiroga, *Barcelona. Grijalbo, 1965, págs. 32- 43.*



cia del constante replanteamiento de cada una de ellas, buscando siempre la corrección de todas y cada una de las leyes dictadas y de las acciones realizadas. Un ejemplo de este carácter de búsqueda de la perfección utópica de las legislaciones puede observarse si se hace un repaso de su historia: en las Leyes de Burgos de 1512, pese a que se aceptaba ya el carácter humano de los indios, se partía de su consideración como menores de edad, por lo que se recomendaba el contacto con los españoles, para que éstos los instruyeran en la fe y en las costumbres civilizadas; por ello, y aunque se ordenaba que debían ser tratados como seres libres, se establecía su sujeción a la vida política y al régimen de trabajo mediante el sistema de repartimientos, que pueden tomar diferentes formas[4] y que, a lo que en la práctica conducen, es a una utilización de la fuerza de trabajo indígena llevada hasta los extremos más insospechados. Posteriormente, y tras las protestas de los dominicos, el sentido de la acción española en América volvió a ponerse en tela de juicio, constituyéndose una junta formada por teólogos, filósofos y juristas que debatieron sobre cuál sería el régimen de vida más adecuado para los indios, a raíz de lo cual se promulgaron las Leyes Nuevas de 1545, que suprimen el sistema de encomiendas, declarándolos vasallos libres de la corona de Castilla, sujetos sólo al pago de tributos, como los vasallos peninsulares de ésta. Este tema se presta a un análisis mucho más complejo y riguroso, por lo que no entraremos en él con exhaustividad, dejando sólo esbozado lo que será tratado en un trabajo posterior, referido de un modo específico al problema del indio.

Los propios debates suscitados como consecuencia del intento de legitimación de la acción española en América tendrán como objetivo la formulación de los justos títulos de conquista por parte de Francisco de Vitoria y Domingo de Soto, entre otros, que son distintos de los títulos alegados clásicamente y que darán origen a la formulación de los modernos derechos internacional y de gentes[5], con lo que, como siempre ocurre con las utopías, América actuará como motor hacia delante de la historia de la humanidad.

Además de todo esto puede decirse también, como apuntábamos antes, que con el descubrimiento de América se inaugura un nuevo espacio: la consideración del Nuevo Mundo como espacio utópico es sin duda la más importante para el estudio de América como utopía: pese a que la intención de Colón hubiera sido la de encontrar una ruta occidental hacia la India, el hallazgo casual de unas tierras que se interponían entre ésta y Europa contribuye al conocimiento geográfico del planeta, suponiendo una reafirmación de las ideas acerca de la esfericidad de la tierra. Pero sobre todo, significa la aparición de una «Cuarta Parte» del Orbe, que viene a añadirse al mundo de estructura trinitaria hasta entonces conocido: hasta el momento, las partes del mundo eran tres (Europa, Asia y África), como

[4] *En síntesis, las formas de sujeción del indio al régimen de trabajo, pueden enumerarse como sigue:*

— La encomienda, que pese a ser una institución de origen castellano, pronto adquiere un carácter típicamente americano, y que puede definirse como un derecho concedido por merced real a ciertos conquistadores y hombres valerosos, por el que un grupo mayor o menor de familias indígenas quedaba encomendado, es decir, tutelado por un español, el encomendero, que podía beneficiarse de su trabajo y del cobro de los tributos a cambio de la obligación jurídica de protegerlos y de encargarse de su instrucción religiosa.

— La mita, institución de origen indígena, más concretamente incaico; consistía en el establecimiento de turnos de trabajo, por sorteo, mediante el que los indios habían de estar al servicio de los españoles para diferentes trabajos.

— La naboría que, como la mita, tiene un origen prehispánico, concretamente de las Antillas. Consiste en la existencia de indios sirvientes obtenidos a través de las guerras. Los indios naborías se hallaban, teóricamente, en una situación mejor que la de los mitayos o los encomendados, puesto que a la muerte de sus amos podían buscar otro amo o convertirse en hombres libres, si así lo deseaban; no obstante, en la práctica, el régimen de naborías dio lugar, como los demás, a numerosos abusos.

[5] *Los Títulos Justos son formulados por Francisco de*

tres eran los magos que adoraron al Niño Jesús, representando cada uno a una de estas tres partes; tres eran las personas de Dios, tres las partes del Mundo del Más Allá (cielo, purgatorio e infierno) y tres las facultades del hombre (memoria, inteligencia y voluntad). Así, a pesar de que a tierras americanas hubieran ya llegado los hombres occidentales antes de que lo hiciera Colón, como antes decíamos, la llegada de éste en 1492 supone una circunstancia diferente de las anteriores ocasiones: la empresa aparece por primera vez formando parte de un plan consciente de exploración del mundo, en busca de otras rutas para el comercio, que hace que el hallazgo de las nuevas tierras no sea un descubrimiento más en la historia de la humanidad. Es en esta línea donde la «invención de América» se convierte en lo que José Luis Abellán ha llamado *la inversión de América,* cuando dice:

> En América se invierten los valores y relaciones del Antiguo Continente: lo que en el uno es malo en el otro es bueno y viceversa. Así se valora positivamente el Nuevo Mundo frente al Viejo; aquél es el mundo del futuro, del porvenir, de la abundancia y de la fertilidad, mientras que éste es habitáculo de un pretérito que pesa excesivamente sobre sus espaldas, un mundo de pobreza, escasez y esterilidad[6]

También José Antonio Maravall explica esta idea de una manera muy clara en el siguiente texto:

> En el Viejo Mundo, el endurecimiento de los pueblos ante la potencia transformadora e inventora del nuevo tipo humano, hacía difícil la penetración reformadora. En realidad, no era cuestión de mayor o menor dureza, como los testimonios de la época apuntan, sino de que en el espacio europeo, de cuya evolución eran producto los instrumentos de que podía servirse el utopista reformador, se les podía ofrecer una resistencia con mayor éxito, mientras que, con los mismos medios, entre los pueblos de Indias resultaba más hacedero poner en el mundo lo de encima abajo (...). Como la obra de los conquistadores era todavía somera, un trastorno de tal naturaleza era posible todavía en la época en que los utopistas concibieron su empresa[7].

Y esta inversión no ocurre sólo con las instituciones, sino incluso con los hombres: el cristiano viejo europeo está corrompido por las ambiciones, mientras que el indígena, el que será el nuevo cristiano, está libre de ellas viviendo una vida natural y sencilla, siendo considerado incluso entre los círculos ilustrados como el hombre de la naturaleza, lleno de las virtudes ingenuas del cristianismo primitivo. América, pues, se presta de maravilla a proyectar en ella el pensamiento utópico, porque allí los utopistas se encuentran con un mayor grado de libertad que en la vieja Europa para cambiar las cosas. No es de extrañar, entonces, que la mayoría de las utopías escritas en Europa durante el Renacimiento y las épocas posteriores estén proyectadas tomando cuerpo físico en el continente americano: en la *Utopía* de Moro antes citada, el narrador, Rafael Hitlodey, narra unas experiencias y describe una sociedad que ha visto en uno de

Vitoria en las Relaciones sobre los indios, *Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946. Aquí, Vitoria critica los títulos alegados clásicamente, negando su validez por la consideración de que el Papa no es, como antes se había mantenido,* Dominus Orbe *y, por lo tanto, no puede conceder las tierras de los indios a los cristianos, los cuales, por su parte, pueden ir allí a predicar la fe, pero nunca declararles la guerra si éstos no la aceptan.*

[6] *J. L. Abellán:* Historia crítica del pensamiento español, *vol. II. Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pág. 384.*

[7] *J. A. Maravall:* Utopía y reformismo en la España de los Austrias. *Madrid, Siglo XXI, 1982, pág. 4.*



sus viajes acompañando a Vespucio; o la *Icaria* de Cabet se instaura en el territorio de los actuales Estados Unidos, por citar sólo dos ejemplos de utopías que se sitúan imaginariamente en América.

Pero tampoco es casualidad el que muchas de estas obras tomaran sus rasgos de las sociedades precolombinas, en especial de la inca, como por ejemplo la *Utopía*, donde no había hierro, como se creía que ocurría en América (con lo que se inaugura la Edad de Oro americana, frente a la Edad de Hierro europea), donde los utópicos, como los incas, no tenían propiedad privada, guardando sus bienes en almacenes comunes, donde vivían en contacto íntimo con la naturaleza, donde no existía el dinero y la sociedad estaba formalizada de acuerdo con muy pocas leyes, etc.[8].

No obstante, estos elementos, pese a que fueron tomados de las civilizaciones precolombinas, no dejaron de pasar por el tamiz de los ojos europeos: los europeos trataron estos rasgos aplicando sus propios ideales utópicos, haciendo entrar esta Edad de Oro en la que vivía la América anterior a 1492 en los moldes de la historia y la utopía europeas. Este es el verdadero sentido con que podemos referirnos al concepto de «la inversión de América»: la creación de un espacio donde proyectar el impulso reformista del europeo moderno. Así, América que, además de geográficamente, existía antes de la llegada del español como poseyendo diversidad de culturas indígenas, se ve ahora sujeta a la pretensión de reducirla a aceptar unos valores únicos, prototipos de la cultura europea, constituyéndose —inventándose— el Nuevo Mundo en contraposición al Viejo, pero a imagen y semejanza de su inventor. De ahí los nombres que se le fueron dando a las nuevas poblaciones allí formadas: Nueva Galicia, Nueva Granada, Nueva España, etc. Estos nombres no sólo expresan la nostalgia del país natal, de la civilización europea, sino también el deseo de que en estas tierras la vida tome otras dimensiones, despojándose de las cualidades negativas del Viejo Mundo, aunque adoptando y prolongando la cultura europea, considerada como el más alto grado de civilización, porque América es sólo potencialmente utopía, y sólo la adopción de las costumbres y la civilización europeas la convertirían en el Nuevo Mundo.

Un ejemplo de esto que estamos diciendo podemos encontrarlo en los experimentos utópicos llevados a cabo entre los indios de las distintas regiones americanas. Por citar solamente dos casos representativos, podemos referirnos a las reducciones jesuíticas del Paraguay y a los pueblos-hospitales de Santa Fe de don Vasco de Quiroga, ubicadas en el área sudamericana y mesoamericana, respectivamente.

En las reducciones del Paraguay, los jesuitas llevaron a cabo un proyecto utópico con los indios guaraníes, pese a que no hay acuerdo entre los estudiosos a la hora de determinar cuál fue su inspiración. Por ejemplo, Mon-

[8] *Para ver la comparación entre la* Utopía *de Moro,* La Ciudad del Sol *de Campanella y* La Nueva Atlántida *de Bacon y el sistema incaico puede consultarse la obra de Jean Servier:* Histoire de l'utopie. *París, Gallimard, 1967, pág. 135 y ss.*



tesquieu y el jesuita Peramás (1793) mantienen que son una réplica de la *República* platónica[9], Raynal (1770) afirma, por su parte, que el sistema desarrollado por los padres de la Compañía de Jesús en sus misiones tenía como modelo el que antes del descubrimiento tenían los incas, idea que después desarrollará Baudin[10]. Gothein (1883) las asimiló a *La Ciudad del Sol* de Campanella[11] y Franz Schmidt (principios del siglo XX), refutando la obra de Gothein, sustituyó el modelo que éste establecía por el de la *Utopía* de Moro[12].

Todas estas divagaciones en torno a los orígenes del régimen guaraní acaban teniendo una respuesta decisiva que hasta el momento ha puesto fin a la polémica, en la obra del jesuita Pablo Hernández *Organización social de las doctrinas guaraníes* (1913), quien afirma que el régimen de las reducciones no es otra cosa que «la ejecución de las leyes dadas acerca de los indios por toda la monarquía española, sin que en él hayan introducido los jesuitas otra particularidad sino la que exigían las circunstancias y juntamente la exactitud y la firmeza en la ejecución»[13].

En definitiva, sea cual fuere la inspiración de las reducciones, lo que sí puede decirse es que en ellas los jesuitas mantuvieron funcionando du-

[9] *Peramás:* La República de Platón y los guaraníes. *Buenos Aires, Emecé, 1946 (1.ª ed. 1793). En esta obra, Peramás compara de un modo sistemático la organización de una sociedad ideal descrita por el filósofo griego con las comunidades creadas por los jesuitas entre los guaraníes. Peramás realiza en su libro una exposición de cada uno de los aspectos que regían la vida de las Misiones, precediéndolos de una descripción de lo que establecía Platón sobre ese mismo aspecto, para acabar concluyendo que las doctrinas de los indios guaraníes eran la realización práctica de la obra teórica del griego, una utopía que aunque no pudo ser realizada en Europa, «entre los indios guaraníes de América se realizó, al menos aproximadamente, la concepción política de Platón». Sin embargo, la idea de Peramás no tiene peso para la mayoría de los autores, quienes no ven de qué forma puede compararse el «comunismo de élite» —donde si bien el consumo está colectivizado, no lo está, sin embargo, la producción, y donde se mantiene la esclavitud— con el régimen de los jesuitas.*

[10] *Raynal:* Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes *(2 vol.). Genève, Jean-Leonard Pellet, imp. 1780-1781. Esta analogía la establece Raynal con los siguientes argumentos: los incas sólo utilizaban las armas para someter a los pueblos enemigos cuando ya habían intentado utilizar, fracasando, todo tipo de métodos persuasivos, y, del mismo modo, los jesuitas utilizaron la persuasión en todas sus conquistas; los incas imponían su culto impresionando a los sentidos corporales igual que los jesuitas, quienes realizaban sus ceremonias con una gran pompa para impresionar a los indios, ya que todo el aparato incorporado a cada rito les llamaba mucho la atención. Tanto en el sistema incaico como en las reducciones la tierra estaba dividida en tres partes (la de los templos, la de la comunidad y la de los particulares); los huérfanos, viudas, ancianos y enfermos tenían el sustento asegurado a cargo de la comunidad; las fiestas combinadas con el trabajo; la obligatoriedad de éste; los ejercicios militares...*

[11] *Gothein, de la Universidad de Breslau, publicó en 1883 en la* Revista de Ciencias Políticas y Sociales *un estudio sobre las misiones de Paraguay, cuyo sistema puede identificarse, según él, con* La Ciudad del Sol: *intervención de un estado absolutista en todos los aspectos de la vida social e individual, que estarían basados en una completa uniformidad e igualdad, coexistiendo fundidas la política y la religión, ya que los jefes políticos serían los dignatarios eclesiásticos...*

[12] *A comienzos del siglo XX, el alemán Franz Schmidt, estableció notables semejanzas entre la* Utopía *y las reducciones, sobre todo en los aspectos de la manutención de las familias por parte del Estado, en la propiedad comunal extendida a todos sus habitantes, en la organización del gobierno y en la moral religiosa que estaba en todas las partes de la vida social.*

[13] *Hernández:* Organización social de las doctrinas guaraníes. *Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1913. Vol. I, pág. 444.*



rante 150 años unas comunidades formadas con los indios guaraníes, en una mezcla de cristianismo y comunismo, incorporando a los indios a los moldes culturales de Europa y logrando con ellos un alto grado de civilización en aspectos referentes al desarrollo de las artes (pintura y música sobre todo), de la agricultura (cultivo de la yerba mate), de la arquitectura (sus iglesias), la imprenta, etc.

Respecto a la inspiración utópica de los pueblos-hospitales de Santa Fe, fundados por Vasco de Quiroga entre los indios tarascos en 1532 y 1533, respectivamente, parece existir unanimidad entre sus estudiosos, después del trabajo realizado por Silvio Zavala titulado *La utopía de Tomás Moro en la Nueva España,* donde se lleva a cabo una minuciosa comparación entre la obra de Moro y las ordenanzas que regían en estas comunidades: para ellas, don Vasco de Quiroga propuso la combinación de la vida rural y la urbana, entre las que se repartían por turnos los habitantes de cada pueblo, el predominio de la agricultura, la jornada laboral de seis horas, la comunidad de bienes, etc., que son principios tomados todos ellos de la *Utopía.*

Aunque podrían citarse más, bastan estos dos ejemplos de experiencias de realización de los principios utópicos en suelo americano para mostrar cómo el español pensó que, implantando las costumbres europeas depuradas de sus perversiones entre los indios americanos —quienes, no lo olvidemos, eran los hombres de la Edad de Oro y los buenos salvajes— América podía convertirse en la utopía moral, política y estética que desde aquí se soñaba y se deseaba para el nuevo hombre renacentista.

Esto es así porque, una vez encontrada la Cuarta Parte del Orbis Terrarum, se inicia un proceso de apoderamiento del mundo por parte del hombre: el universo deja de verse como un lugar en el que el hombre se ha visto arrojado, extraño a él, para pasar a ser un campo de conquista en el que el hombre ha de convertirse en amo. La utopía espacial de América puede entenderse como que ésta se convierte en el lugar de realización de un hombre que ha pasado de ser esclavo del mundo natural a ser su amo, puesto que aparece como el espacio geográfico del porvenir y de la libertad, en el que el hombre podrá liberarse de las cadenas milenarias que lo habían atrapado en Europa. El Nuevo Mundo tiene, entonces, garantizado su porvenir: América es hija de Europa, puesto que allí se proyectan los sueños europeos; es Europa, en cierto modo, pero también es la no-Europa, su antítesis geográfica, física e incluso política, ya que allí se proyectan las herencias del Viejo Mundo, pero depuradas de todas las corrupciones que en él se habían producido. América ya no sólo aparece como físicamente utópica según los cánones estéticos de la época (fértil, rica, con un buen clima) sino que enseguida inspira ella misma las utopías, con-

virtiéndose en el espacio donde habría de llevarse a cabo la realización de un mundo mejor, a través de la consecución de la justicia y de la libertad.

Para darnos cuenta de lo que supuso el hallazgo de esta Cuarta Parte del Orbe en la búsqueda de un espacio utópico por parte de los europeos podemos remontarnos a los inicios de la empresa; así, podemos ver cómo ya en Cristóbal Colón, su descubridor, inspiró una visión paradisíaca, influida por la creencia colombina de que la tierra no es exactamente esférica sino periférica (con forma de pera), cuya parte superior es el Paraíso Terrenal y su rabillo el Arbol de la Vida. Según la leyenda, en el Paraíso nacen cuatro ríos: el Nilo, el Tigris, el Eufrates y el Ganges; cuando en su tercer viaje Colón ve el Orinoco lo confunde con el Ganges, y para él eso es una prueba de que están en el Paraíso, como el paisaje mismo revela. Su creencia se reafirma cuando ve que los indios de la región veneran una palmera que ellos llaman «el árbol de la vida» (el moriche, cuyo nombre proviene del vocablo *muriti*, que deriva de *mbur*, alimento, e *iti*, árbol elevado).

Así, si nos encontramos en una tierra con estas características, y si ésta está habitada por buenos salvajes, América es, como puede concluirse, inventada como el lugar donde la utopía puede hacerse realidad; éste es, en definitiva, el significado de la aparición, en la historia del Orbe Clásico, de unas nuevas tierras y de unos nuevos hombres. Porque un hecho histórico no es sólo ese hecho, sino que es, además, su interpretación. De este modo, desde el punto de vista de la utopía, el hallazgo de un Nuevo Mundo fue, como hecho en sí, geográficamente, un descubrimiento, en el sentido de encontrar un continente y de mostrarlo, personificando en él los antiguos mitos (El Dorado, Jauja, etc.), y de buscar la utopía en la tierra recién hallada explotando su oro y sus riquezas naturales; pero como interpretación de este hecho, América fue inventada, ya que en ella se pretendió crear un Nuevo Mundo, proyectando y haciendo realidad allí los ideales utópicos del Occidente y su naciente modernidad.

Beatriz Fernández Herrero

Noticias de América en la *Silva palentina* del Arcediano del Alcor

La *Silva palentina* del Arcediano del Alcor ha sido definida en atención a su contenido como «miscelánea de temas históricos»[1] y, en efecto, en ella Alonso Fernández de Madrid ordena cronológicamente multitud de los más variados sucesos de la historia española y europea ocurridos desde el siglo XII hasta el XVI, momento en que vive Fernández de Madrid. No podía pasar desapercibido a un observador atento de la historia y amante de las noticias curiosas y memorables como el Arcediano el hecho crucial del descubrimiento de América. Como veremos a continuación, puntualmente en la *Silva palentina* se referirán las noticias americanas que llegaban a conocimiento de Alonso Fernández de Madrid y que parecen centrarse especialmente en tres hechos concretos: descubrimiento y evangelización; conquista de México por Hernán Cortés y conquista y explotación de Perú con la rebelión de Gonzalo Pizarro.

Un primer bloque de noticias americanas se encuentra en la miscelánea del Arcediano del Alcor al comentarse los hechos notables del año 1492. Ahí se dice de Cristóbal Colón que era genovés y «muy sabio en las cosas naturales y cosmografía y astrología»[2], aspectos estos últimos que concuerdan con la realidad, pues se sabe que el almirante «dominaba las prácticas habituales tanto entre los marinos del Mediterráneo como entre los del Atlántico y tenía noticia de las recientes técnicas de carácter astronómico»[3]. No está el Arcediano tan bien informado al indicar que zarpó de Palos de Moguer «en fin de agosto» (pág. 350) y con una tripulación de «hasta 120 hombres» (pág. 350), pues la salida fue el 3 de agosto y se embarcaron

[1] *Francisco Márquez Villanueva,* Fuentes literarias cervantinas *(Madrid, Gredos, 1973), pág. 114.*

[2] *Alonso Fernández de Madrid,* Silva palentina, *ed. de Jesús San Martín Payo (Palencia, Diputación, 1976), pág. 350; a partir de ahora las citas de la* Silva palentina *se toman de esta edición. Sobre lo americano en la* Silva, *Juan Pérez de Tudela y Bueso ha dicho: «El interés del Arcediano se extiende, naturalmente, a la materia indiana, siquiera superficialmente» en: «El obispo de Palencia fray Diego de Deza y el descubrimiento del Nuevo Mundo»,* Actas del I Congreso de Historia de Palencia, *IV (Palencia, Diputación, 1987), pág. 491.*

[3] *José María López Piñero,* Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII *(Barcelona, Labor, 1979), pág. 198. Colón, además de dibujar*



«unos noventa hombres, de los que se conoce nominalmente a ochenta y siete»[4]. Se anota que Colón, a la primera isla descubierta, puso por nombre «la Española, y en ella edificó la ciudad que llaman Isabela» (pág. 351); tal como se expresa el Arcediano, puede entenderse que Colón fundó la primera población del Nuevo Mundo en su primer viaje, cuando en realidad fue en su segunda expedición en 1493; en todo caso, es consciente el canónigo palentino de que el almirante realizó varios viajes a las Indias; no otra cosa significa la expresión «en diversas veces» aplicada a la conquista de aquellos territorios. De Colón también se anota que, por sus descubrimientos, los Reyes Católicos «le hicieron perpetuo almirante de las Indias con mucha honra y renta» (pág. 351), lo que, en efecto, se llevó a cabo el 28 de mayo de 1493 tal como había sido acordado por Colón con los Reyes en las capitulaciones de Santa Fe[5].

Cierto interés tiene ver cómo se refiere el Arcediano por primera vez a los territorios encontrados: «finalmente descubrió aquellas ricas islas que llaman Indias vulgarmente» (pág. 351); importa aquí la calificación de «ricas» que debe relacionarse con lo que en el mismo párrafo dice el Arcediano referido a islas como La Española y la de Cuba, en las cuales «se hallaron grandes mineros de oro y plata y perlas» (pág. 351); así pues, Fernández de Madrid, que empezó a escribir la *Silva* hacia 1536, tiene clara conciencia de la riqueza del oro de América

del cual para 1520 ya se habían enviado a España desde las Indias Occidentales más de 30 toneladas, en su mayor parte conseguidas en los arroyos de las montañas de La Española[6].

Se concluye este apartado inicial relativo a las primeras islas descubiertas en las Indias con una enumeración de carácter positivo de los minerales y frutos diversos que allí se encontraban: además de oro, plata y perlas se indica que hay «plantas y hierbas nunca vistas y de gran virtud» (pág. 351), se menciona al Guayacán al que se califica de «gran remedio» (pág. 351) pues con su sustancia se curaba la sífilis, y también se anota que «se halló otro árbol que llaman el palo santo, que para muchas enfermedades es provechoso» (pág. 351). Ofrece así el Arcediano, en este primer apartado, una imagen casi paradisíaca del Nuevo Mundo descubierto y, en este sentido, no hay que olvidar que tras las primeras informaciones de Colón abundaron «las alusiones sobre el paraíso y la Edad de Oro»[7], además de que existió en un primer momento entre los europeos una tendencia «casi irresistible a contemplar las tierras recién descubiertas bajo el prisma de las islas encantadas de la fantasía medieval»[8]; por lo tanto, el canónigo palentino, con sus palabras sobre América, se estaría situando dentro de la corriente general de mitificación del Nuevo Mundo.

varias cartas de los territorios que había descubierto, llegó a predecir un eclipse de luna en Jamaica, cfr. ibíd., pág. cit.

[4] *Tarsicio de Azcona,* Isabel la Católica *(Madrid, BAC, 1964), pág. 679.*

[5] *Cfr.* ibíd., *pág. 676 y ss. Anota el Arcediano que a las nuevas islas, Colón «con buena manera que para ello tuvo, las sometió al señorío de los reyes de España» (pág. 351).*

[6] *Henry Kamen,* Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714 *(Madrid, Alianza, 1983), pág. 102.*

[7] *J.H. Elliott,* El Viejo Mundo y el Nuevo (1492-1650) *(Madrid, Alianza, 1984, 2.ª ed.), pág. 39.*

[8] Ibíd., *pág. 37.*



En un segundo apartado anota el Arcediano la serie de nombres de los primeros obispos enviados a las Indias y de los primeros conquistadores y pasa luego a hablar con cierto detenimiento de Hernán Cortés. Se anota que el superior de Cortés, el gobernador Diego Velázquez, le mandó explorar la costa mexicana y cómo el capitán tomó «la gran ciudad de Timistán» (pág. 352), en evidente alusión a Tenochtitlán, conquistada en 1519. Indica el Arcediano que a partir de ese momento Cortés «se hizo tan poderoso y tan gran señor en aquellas partes, que los indios no podían creer que había otro emperador superior de aquél» (pág. 352). Interesa esta puntualización pues hace pensar que el canónigo palentino conocía las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés y más concretamente la «Segunda Relación» en la cual aparece Moctezuma diciendo a Cortés estas palabras:

> E por tanto vos sed cierto que os obedeceremos y ternemos por señor en lugar de ese gran señor que decís...; é bien podéis en toda la tierra, digo en la que yo en mi señorío poseo, mandar a vuestra voluntad, porque será obedecido y fecho[9].

Por lo que se refiere a las vicisitudes de la relación entre Cortés y el emperador Carlos V, sabe el Arcediano que al capitán se le tomó «residencia» de sus cargos, investigación que fue hecha para examinar «toda su gestión financiera y política»[10] y asimismo conoce su venida a España en 1528 «con el fin de defender su causa ante el emperador»[11]; además se anotan los detalles más llamativos de la vida del conquistador: su gran riqueza; su emparentamiento con la aristocracia y el título obtenido de marqués del Valle de Oaxaca, distinción que le fue otorgada en 1529 y que supuso «la concesión de un enorme territorio en México que comprendía más de veinte pueblos grandes y aldeas y más de 23.000 vasallos indios»[12].

El tercer apartado de este primer bloque de noticias de las Indias se inicia con la alusión al descubrimiento por los hermanos Pizarro en el año 1533 de «otra muy rica isla que llaman el Perú» (pág. 352). Todo el espacio que aquí se dedica a la nueva tierra conquistada se ocupa en hablar de sus riquezas con un tono de total admiración: «cuentan cosas increíbles de la riqueza de plata y oro y pedrería que allí se halla» (pág. 352); más abajo prosigue Fernández de Madrid indicando que en la Casa de Contratación de Sevilla se ingresó tal cantidad de tesoros «que porque no lo vi no lo oso afirmar, mas dicen que fue inestimable» (pág. 353); estas expresiones delatarían que al Arcediano le ocurre lo mismo que a la mayoría de los cronistas de Indias, que se encontraron ante un mundo nuevo y diferente y por lo tanto difícil de describir[13]; se continúa anotando la llegada a Sevilla, en momentos diferentes, de dos barcos repletos de mercancías preciosas procedentes de Perú, y concluye el Arcediano:

> En fin, no podemos negar que desde el año 1492, en que el almirante Cristóbal Colón comenzó a descubrir estas Indias hasta agora, no hayan entrado en España

[9] *Cito por Víctor Frankl, «Imperio particular e imperio universal en las* Cartas de relación *de Hernán Cortés»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 165 (1963), pág. 448; indica Frankl aquí que todo el relato de Cortés «no entraña ni un grano de verdad objetiva» (pág. 444), atendiendo en todo momento los escritos del capitán a sus propios intereses.*

[10] *Víctor Frankl,* art. cit., *pág. 480.*

[11] Ibíd., *pág. 480; es claro que el Arcediano escribe, cuando habla de Cortés, en años anteriores a 1540, fecha en la que el capitán realiza un segundo viaje a España que Fernández de Madrid no anota.*

[12] *Henry Kamen,* op. cit., *pág. 164; sobre el emparentamiento con la aristocracia de Cortés y de sus hijos cfr. J.H. Elliott,* La España imperial 1469-1716 *(Barcelona, Vicens-Vives, 1984, 9.ª ed.), pág. 63.*

[13] *Comentando esto, indica J.H. Elliott: «Pero, ¿cómo comunicar este hecho diferencial, la particularidad de América, a aquellos que no lo habían visto? El problema de la descripción condujo a los escritores y cronistas a la desesperación»* (El Viejo Mundo, *pág. 35).*

para los reyes y personas particulares innumerables quantías de oro y plata y perlas y otras joyas de mucho valor (pág. 353).

Con lo cual se tiene conciencia no sólo de lo ingente del tesoro americano[14], sino también del hecho menos conocido de que dicha riqueza iba a engrosar no sólo las arcas de la Corona sino también las gavetas de los particulares, hasta el punto de que se ha calculado que, en el siglo XVI, de un promedio anual de ingresos de Indias de diez millones de ducados, tres quedaban en manos de particulares[15]; así pues, es claro que, en este punto, el Arcediano del Alcor se encontraba notablemente bien informado.

Continúa este tercer apartado con la mención de distintos virreyes de Indias y del obispo de Cartagena fray Tomás de Toro. Se aconseja luego, para tener una idea más cabal de las nuevas tierras y de su conquista, la lectura de libros como la *Historia General y Natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo, impreso el año 1526; las *Décadas de Orbe Novo* de Pedro Mártir de Anglería, de 1516; la *Geografía* de Andino y un libro publicado por Francisco López de Gómara en 1552 que sin duda es la *Historia General de las Indias*, impresa en ese año y dedicada al emperador Carlos V.

Se concluye este tercer apartado con unas observaciones a propósito de la evangelización y de los indios. Comienza Fernández de Madrid indicando que por la evangelización «se deben dar muchas gracias a Nuestro Señor, y grandes loores a los Reyes Católicos que lo comenzaron y al emperador don Carlos que lo continuó» (pág. 353), con lo cual se estaría exponiendo el punto de vista providencialista de un destino fijado por Dios a España y seguido fielmente por sus reyes; aspecto éste que será expresado con mucho mayor detenimiento por el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo[16]. Por lo que se refiere a los indios, es preciso indicar que, ya antes de hablar de Hernán Cortés, anotó el Arcediano que los frailes llegados a las Indias «predicando nuestra Santa Fe católica convirtieron infinitos de aquellos indios, que eran gentiles y adoraban al demonio» (pág. 351)[17]. Con esta observación parece claro que de entre las dos actitudes que se dieron frente al problema de los indios (a favor y en contra de ellos) el Arcediano adopta la segunda. Esto se ve más claro en las líneas finales que en este bloque de noticias americanas se dedican a hablar de la clase de vida y costumbres de los indígenas; señala el Arcediano que lo más importante de la conquista de las Indias

es que para la religión christiana muchos millares de hombres bárbaros se baptizaron y cada día se baptizan por donde cesaron los vicios abominables que tenían, quales eran idolatría y continua comunicación con el diablo; sodomía, pecado nefandíssimo; sacrificios a sus dioses con sangre humana, tanto que acaescía para sólo esto degollar en un día mill niños y esclavos, cuya carne comían; cesó también la muchedumbre

[14] *Sobre las remesas de oro y plata de las Indias cfr. Manuel Tuñón de Lara, dir.* Historia de España, *tomo V* La frustración de un imperio *(Barcelona, Labor, 1984), págs. 70 y ss.*

[15] *Cfr. J.H. Elliott,* El Viejo Mundo, *pág. 84; opina Elliott que, probablemente, los particulares usaban este metal precioso «para fabricar objetos de fina artesanía para mayor gloria del hombre y de Dios» (pág. 84).*

[16] Vid. *Josefina Zoraida Vázquez, «El indio americano y su circunstancia en la obra de Fernández de Oviedo»,* Revista de Indias, *n.º 69-70 (1957), págs. 506 y ss. Cfr. también Francisco Morales Padrón, «Los grandes cronistas de Indias»,* Estudios Americanos, *vol. XIV, n.º 73-74 (1957), en especial págs. 92-97.*

[17] *Nótese que aquí el Arcediano se fija sólo en el aspecto religioso de los indios: eran «gentiles» es decir, no cristianos. El Papa Alejandro VI en 1493 promulgó la bula* Inter caetera *por la que se concedía a la corona española el derecho exclusivo de la evangelización de las nuevas tierras.*



de mugeres que cada uno a su voluntad tenía, y assí mesmo los bayles, embriaguezes y otras torpezas diabólicas que ante sus dioses hacían en los templos (pág. 354).

Para comentar este largo y enjundioso párrafo será preciso comenzar indicando que, en la Europa del Renacimiento, se solía realizar una clasificación dual del género humano atendiendo a la herencia religiosa de un pueblo y a su grado de civilización; es lo que parece hacer el Arcediano cuando califica a los indios de «gentiles» en oposición a los cristianos y cuando, por lo que se refiere al grado de civilización, Fernández de Madrid denomina a los indígenas «hombres bárbaros» utilizando así, como se hacía en aquellos años, «la distinción entre griegos y bárbaros que figuraba en la literatura clásica; y el bárbaro, además de pagano, era también grosero e inculto»[18]. De este modo, es claro que el Arcediano está lejos de creer que el indio es un ser «inocente», consideración habitual entre cierto número de misioneros españoles[19] y, muy al contrario, lo juzga entregado a «vicios abominables» que se apresura a enumerar. El primero es la idolatría y trato con el diablo, aspectos sobre los que llamó la atención Fernández de Oviedo en su *Historia General y Natural de las Indias* donde indica que los indios adoran al demonio mediante «idolatrías e ceremonias e supersticiones y malas costumbres, con que el común enemigo del linage humano goza de sus ánimas»[20]. Anota luego el Arcediano que se da entre los indios la sodomía, sobre la cual también se había expresado Fernández de Oviedo[21]; los sacrificios humanos seguidos de antropofagia son los aspectos que se subrayan a continuación, y que merecieron la censura del cronista Oviedo, quien opina que esos hechos no se realizan «por su devoción e reverencia, sino por su maldad e golosina, porque les sabe muy bien la carne humana»[22]. Para finalizar, recuerda el Arcediano como otro rasgo característico de los indios, la poligamia y las ceremonias religiosas, califi-

[18] *J.H. Elliott,* El Viejo Mundo, *pág. 56. Nótese, de paso, la contradicción en que cae el Arcediano al calificar de «bárbaros» a los indios, pues antes ha indicado que en tierra firme había «muchas y grandes ciudades» (pág. 352); no parece adecuado llamar bárbaros a quienes son capaces de construir ciudades; en este sentido, el padre Las Casas puso el ejemplo de la arquitectura mexicana para apoyar su idea de que los indios eran civilizados, cfr. J.H. Elliott,* El Viejo Mundo, *pág. 60.*

[19] *A propósito de la línea de pensamiento utópico del siglo XVI que tendía a considerar al indio como un «buen salvaje» y a ensalzar las virtudes de las sociedades primitivas, de las cuales surgiría una nueva y mejor cristiandad y cuyos más notables representantes fueron no sólo el padre Las Casas, sino también fray Toribio Motolinía, o fray Jerónimo de Mendieta, cfr. José Antonio Maravall, «La utopía político-religiosa de los franciscanos en Nueva España»,* Estudios Americanos, *I (1949), págs. 199-227, y del mismo autor* Antiguos y modernos *(Madrid, Alianza, 1986), págs. 431-453; así como J.H. Elliott,* El Viejo Mundo, *capítulos I y II.*

[20] *Cito por Josefina Zoraida Vázquez,* art. cit., *pág. 496; la atención que Oviedo presta a los indios ha hecho que se le haya considerado etnógrafo,* vid. *Manuel Ballesteros Gaibrois, «Fernández de Oviedo, etnólogo»,* Revista de Indias, *n.º 69-70 (1957), págs. 445-467.*

[21] *Cfr.* ibíd., *págs. 500-502; a propósito de la opinión que a Oviedo le merecen los indios opina Zoraida Vázquez que sus juicios son exagerados porque para él «significaban un enemigo, un infiel y un causante constante de desdichas para los conquistadores españoles» (pág. 502).*

[22] Ibíd., *pág. 501.*

cadas de «torpezas diabólicas», con lo que se vuelve a insistir en la veneración al Demonio, cuestión que, como ya quedó dicho, preocupó a Fernández de Oviedo[23]. Para concluir, parece preciso indicar una diferencia entre el cronista madrileño y el Arcediano; Oviedo en su relato hace distinciones entre diversas culturas indias y reconoce, por ejemplo, que en Bogotá, Quito y Perú los indios cuentan con buena justicia, no son antropófagos y han tenido algún rey que prohibió los sacrificios humanos[24]; el Arcediano, sin embargo, generaliza y no distingue diferencias entre unos u otros indios.

Tras este primer bloque de noticias americanas insertadas para ilustrar la novedad del descubrimiento del Nuevo Mundo se irán sucediendo con no mucha frecuencia otras informaciones provenientes de las Indias o relacionadas con ellas. Es lo que ocurre cuando, comentando los sucesos del año 1494, dedica el Arcediano un apartado a hablar del mal de las bubas, es decir, de la sífilis. Tras indicar los efectos de la enfermedad y las razones de su transmisión, se señala su posible origen: «Dicen que tuvo principio en Francia» (pág. 357); en este sentido, hay que indicar que el Arcediano tiene noticia de las diversas opiniones que había sobre la procedencia de la nueva enfermedad y se diría que conoce el libro del médico Ruy Díaz de Isla, *Tratado contra el mal serpentino*, publicado en 1539, en el que se defiende «el origen americano de la infección»[25], pues el canónigo palentino, tras indicar que la sífilis se curaba con un fruto americano, señala que, por este motivo, «parece que tienen alguna razón los que dicen y escriben que este mal vino de las Indias» (pág. 357). Es interesante aquí el modo de razonar del Arcediano que considera plausible la idea de que la sífilis la trajeron los indios que vinieron con Colón «pues la medicina tan apropiada para ello estaba en las propias Indias» (pág. 357)[26].

La siguiente noticia americana que se encuentra en la *Silva palentina* aparece registrada entre los hechos notables del año 1533: se vuelve a recordar, un tanto de pasada, el descubrimiento de Perú por el capitán Gonzalo Pizarro, y su desembarco en Sevilla cargado de «grandísima suma de oro y plata y perlas» (pág. 462)[27].

De mayor enjundia es lo que se cuenta en un documento que no duda el Arcediano en transcribir íntegro en su miscelánea. Se trata de una carta dirigida al Consejo de Indias y procedente «de las yslas nuevamente alladas en el Mar del Sur» (pág. 540), concretamente de la peruana Ciudad de los Reyes, es decir, la futura Lima; la epístola fue escrita por un emisario anónimo el 25 de junio de 1541. Toda la carta no es sino un encendido encomio de la tierra del Perú, cuya característica más acusada sería la abundancia con que se daban sus productos. En efecto, ya al principio se dice de aquel territorio que «es muy abundante de todos los mantenimientos que son

[23] *Cfr.* ibíd., *en especial págs. 496-499; es significativo que Oviedo concluya hablando de los indios recriminando sus «costumbres diabólicas»* (ibíd., *pág. 502) y que el Arcediano haga lo mismo con la expresión «torpezas diabólicas». En otro sentido, es notable la diferencia que existe entre la poligamia a la que alude el Arcediano y lo que escribía Francisco de Vitoria hacia 1530, quien manifiesta que los indios tienen «matrimonios bien definidos» (cito por J.H. Elliott,* El Viejo Mundo, *pág. 60). Oviedo atribuye la poligamia, sobre todo, a los reyes y caciques; cfr. Manuel Ballesteros Gaibrois,* art. cit., *pág. 500.*

[24] *Cfr. Josefina Zoraida Vázquez,* art. cit., *pág. 500.*

[25] *José María López Piñero,* op. cit., *pág. 354.*

[26] *A propósito de la sífilis y de su remedio indica J.H. Elliott: «Era especialmente reconfortante que el Nuevo Mundo, que había infligido a Europa la terrible enfermedad de la sífilis, facilitase también su remedio con el* lignum vitae» (El Viejo Mundo, *pág. 45).*

[27] *Una cierta relación con las Indias tiene la noticia de que al obispo palentino Antonio de Rojas se le nombró «Patriarca de las Indias e islas del mar Océano» (pág. 427); del mismo modo, hay que anotar en la* Silva *la presencia de, al menos, un posible americanismo cuando al detallarse el ajuar del obispo Luis Cabeza de Vaca se mencionan unos «chirotecas o guantes» (pág. 560 y también pág. 565).*



necesarios para pasar la vida» (pág. 541). De la agricultura peruana se destaca el cultivo del maíz, el cual «cóxesse en tal abundancia que podía bastecerse dello otras dos partes de la tierra tan grandes como esta» (pág. 541). Se señala que con el maíz se hace pan y chicha «que es un brebaxe en lugar de vino» (pág. 541)[28]; además se anota la elaboración por los indios de «muy buen vinagre e aceite y miel, que es cossa que si no se ve no se puede creer» (pág. 541), con lo cual tenemos, de nuevo, otro ejemplo de la dificultad de describir correctamente un mundo nuevo y distinto. Siguiendo en el terreno de la agricultura anota el anónimo informador la siembra en América de trigo importado de Castilla el cual, dice, «dasse tan abundossamente que de una anega sse a visto coxer CXX» (pág. 541)[29]. Un espacio de la carta se dedica a la zoología; para dar una idea exacta del aspecto de las especies desconocidas en Europa se recurrirá a la comparación con animales del Viejo Mundo; véase lo que se dice a propósito de las llamas y las vicuñas: «ay obejas e carneros que son tan grandes como el ganado de allá y son de forma y proporción de camellos» (pág. 541); de manera muy semejante, el cronista Fernández de Oviedo hablando de las «ovejas del Perú» había escrito que «en pies e manos e todo lo demás muy semejantes son a los camellos»[30]; el anónimo escritor de la carta sigue haciendo comparaciones cuando habla del uso que los indios hacen de estos animales: «dellos se sirven cargándolos, como en España (se sirven) de machos y otras vestias» (pág. 541). Para dar una idea aproximada de la enorme cantidad de animales que se crían en América se utilizarán tonos hiperbólicos: «Ay gallinas de la nación de las de allá y son tantas que quitan el sol» (pág. 541); en este sentido se insiste diciendo que «ay muchos benados y otros géneros de caça y aves en mucha abundancia» (pág. 541). El elogio de la tierra peruana es tan grande que en algún momento se tiene la impresión de que se trata de un lugar paradisíaco: «jamás en estas tierras se a visto hanbre, ni pestilencia, ni el comer cuesta

[28] *Hablando de los usos que se daban al maíz, indica Bartolomé Bennassar que, una vez fermentado «produce un alcohol, una especie de cerveza, la* chicha», La América española y la América portuguesa. Siglos XVI y XVII *(Madrid, Akal, 1980), pág. 16.*

[29] *Uno de los aspectos de América que más llamó la atención de los europeos fue precisamente el de su abundancia y fertilidad, aludidas ya en los más tempranos escritos de Cristóbal Colón y Américo Vespucio (cfr. J.H. Elliott,* El Viejo Mundo, *pág. 39). A propósito del éxito que tuvo la siembra en América de trigo se ha dicho que, a finales del siglo XVI, «era la planta más cultivada del Nuevo Mundo» (Henry Kamen,* op. cit., *pág. 163). En fin, por lo que parece, el anónimo escritor era consciente de que, como ha indicado José Muñoz Pérez, «el hablar de animales, de plantas y de* temples *nuevos era seguido con curiosidad por el público lector», en «Literatura y ciencia en el siglo XVI español. Los historiadores primitivos de Indias y el pensamiento geográfico»,* Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, *II (Granada, 1979), pág. 500.*

[30] *Cito por Enrique Álvarez López, «La historia natural en Fernández de Oviedo»,* Revista de Indias, *n.º 69-70 (1957), pág. 561. Sobre el uso de la comparación en las descripciones* vid. *J.H. Elliott,* El Viejo Mundo, *págs. 31-35; ahí se indica que cuando Cortés describe los templos aztecas los comparará con mezquitas y a la plaza del mercado de Tecnochtitlán la comparará con la de Salamanca.*



un solo maravedí» (pág. 541); noticias como ésta han permitido que se pueda decir que, en aquel momento, para los europeos «la Arcadia y el Edén podían localizarse en las lejanas orillas del Atlántico»[31]. Hablándose de Perú no podía faltar una alusión a la riqueza de metales preciosos, que irá acompañada de una nueva hipérbole encomiástica de aquel territorio. y de una queja de orden social:

> Lo principal que en ninguna parte se dan a buscar minas de oro y plata, que no sse allen muy ricas, ansí que en verdad esta tierra es la mejor que ay en el mundo, ssino que las passiones de los gobernadores della la tienen destruida, y a toda la gente que en ella reside (pág. 541).

Es significativo que sea ahora, al hablar de «lo principal», cuando se aproveche para referirse, con espíritu crítico, a la conflictiva situación política de la provincia del Perú, situación que no se apaciguaría hasta el año 1548 con la muerte de Gonzalo Pizarro; nótese, además, que la carta se fechó el 25 de junio de 1541 en la Ciudad de los Reyes y que fue justamente el día siguiente, el 26 de junio de 1541, cuando Francisco Pizarro moría asesinado en la propia Ciudad de los Reyes. Así pues, puede deducirse que para el autor de tan interesante carta el único punto negro en las tierras peruanas lo constituye la desafortunada presencia de malos gobernantes españoles[32].

Precisamente con este asunto está relacionada la siguiente noticia de las Indias que se encuentra en la *Silva palentina.* Escribiendo los sucesos del año 1548 se anota la muerte de Gonzalo Pizarro en Perú; señala el Arcediano las consecuencias económicas que a Carlos V supuso el fin de Pizarro: «tiénese por cierto que heredó Su Majestad más de un millón de oro de rrenta por su muerte» (pág. 555). Interesa aquí observar que al capitán se le califique de «traidor» y de «tirano»; teniendo en cuenta que lo que se dice de Pizarro es que, con respecto al emperador Carlos V, «se le avía rebelado y le tenía usurpada aquella tierra» (pág. 555), parece claro que el concepto de «tirano» que aquí manifiesta Fernández de Madrid, no es el formulado en la *Política* de Aristóteles como gobernador injusto y arbitrario, sino el concepto específicamente agustiniano, expuesto en *La ciudad de Dios,* «en el sentido de una rebelión contra el orden legítimo y el señor legítimo»[33].

Pero todo este suceso de la sublevación de Pizarro encontrará más amplio lugar cuando el Arcediano se refiera a la promoción al obispado de Palencia, en el año 1551, de Pedro Lagasca[34]. Aprovecha el canónigo palentino este hecho para hacer una detallada semblanza biográfica de quien fuera llamado «el pacificador del Perú». Será precisamente la etapa americana del obispo Lagasca la que ocupe la mayor parte del espacio que el

[31] *J.H. Elliott,* El Viejo Mundo, *pág. 39.*

[32] *Por considerar de cierto interés la carta que se acaba de comentar, la incluyo en apéndice. Dicha carta no aparece publicada en el libro de Raúl Porras Barrenechea,* Cartas del Perú (1524-1543) *(Lima, Sociedad de Bibliófilos Peruanos, 1959).*

[33] *Víctor Frankl,* art. cit., *pág. 478; se expone ahí el distinto uso que Hernán Cortés hizo de ambas acepciones de la palabra «tirano». No obstante lo dicho, hay que recordar que el vocablo «tirano» se hizo proverbial referido a Gonzalo Pizarro, cfr. Rosa Arciniega,* Dos rebeldes españoles en el Perú. Gonzalo Pizarro y Lope de Aguirre *(Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1946), pág. 80.*

[34] *Sobre este prelado* vid. *Santiago Francia Lorenzo,* Palencia en América, *I (Palencia, Caja de Ahorros, 1989), págs. 40-49; Eufemio Lorenzo Sanz, «Palentinos en el nacimiento y formación de América»,* Actas del I Congreso de Historia de Palencia, *IV (Palencia, Diputación, 1987), pág. 462; Millán Bravo Lozano, Carolina Rodrigo Aragón, Alicia Calleja García, «La inscripción-epitafio latino de la iglesia de la Magdalena de Valladolid en memoria del obispo de Palencia don Pedro de Lagasca»,* ibid., *pág. 93-101; y Juan Cristóbal Calvete de Estrella,* Vida de don Pedro Gasca, BAE, *tomos 167 y 168.*



Arcediano le dedica. Siete son los apartados en que Fernández de Madrid divide el relato de los hechos peruanos del licenciado Lagasca; destacan en toda esta narración dos aspectos esenciales: en primer lugar, la pacificación y luego, el orden que Lagasca impuso en las finanzas. El apartado inicial informa de la rebelión de Gonzalo Pizarro con la toma del poder en Perú, Panamá, Nombre de Dios y muerte del Virrey Blasco Núñez Vela; en este sentido, es preciso recordar que el significado profundo de lo que se ha denominado como «movimiento pizarrista» se hallaba «en la difícil transferencia de poderes de los conquistadores a los civiles, nombrados por el emperador y que dependían totalmente de él»[35]. Acto seguido se anotan las diligencias emprendidas por Carlos V considerando «la gran pérdida que le venía en perder una tierra tan grande y tan rica» (pág. 571).

En el segundo apartado se anota la elección del licenciado Lagasca como persona idónea para negociar con Pizarro, pues, según dice el Arcediano, los consejeros imperiales opinaban «que si por negociación no se había, que no se podía hacer con fuerza alguna de armas» (pág. 571); es significativo del temperamento de Lagasca el hecho de que no consintió en ir a América hasta que no se le dieron los poderes que él pedía, los cuales, según el Arcediano, «contenían para paz y para guerra todo el poder que Su Magestad en las Indias tenía» (pág. 571); esto ha hecho que se pueda comentar que Lagasca quería

> poderes absolutos para hacer y deshacer, incluso para enviar al Virrey a España si así lo juzgase conveniente y para gastar de la Hacienda todo lo necesario para lograr la pacificación[36].

El tercer parágrafo narra la llegada a tierra americana en junio de 1546 y los hechos decisivos que llevarían a conseguir la paz en el Perú. Todo el tono de la narración es de panegírico de la figura del licenciado Lagasca; por ejemplo, se dice que la ciudad de Nombre de Dios estaba tomada por hombres afectos a Diego Pizarro, sin embargo, Pedro Lagasca «sin ningún temor se metió en aquella villa y de allí pasó a Panamá» (pág. 571). Se exponen acto seguido sus hábiles dotes negociadoras con los sublevados panameños:

> Comenzó a tratar y dar y tomar con ellos y conversallos tan benigna y amorosamente que le comenzaron todos a amar y a conversalle y a comer con él muy sin recelo (pág. 571)[37].

Tras esto se registra que, secretamente, el licenciado Lagasca escribía a los sublevados peruanos para «inclinarlos a apartarles de la rebelión» (pág. 571), razón por la cual Pizarro y sus allegados «a religiosos y a clérigos sacerdotes y otras personas mataron y atormentaron y hizieron otros males» (pág. 571)[38]. Ofrece interés la información que da el Arcediano so-

[35] *Bartolomé Bennassar,* op. cit., *pág. 240.*

[36] *Santiago Francia Lorenzo,* op. cit., *pág. 43; Francia sigue, en este punto, el relato del cronista palentino Diego Fernández,* Primera y segunda parte de la historia del Perú.

[37] *A propósito de Lagasca, Rosa Arciniega ha dicho que «hacía de su dialéctica el arma más formidable, inesquivable y mortal»* (op. cit., *pág. 159).*

[38] *Sobre el envío de cartas mediante religiosos y el castigo y muerte que algunos de estos sufrieron, especialmente a manos de Francisco de Carvajal, «el demonio de los Andes»,* vid. *Marcel Bataillon, «Les colons du Pérou contre Charles Quint: analyse du mouvement pizarriste (1544-1548)»,* Annuaire du Collège de France, *LXII (1962), pág. 456 y Rosa Arciniega,* op. cit., *págs. 159 y ss. Sobre este punto concluye Bataillon: «Pues si hubo entre los pizarristas frailes arcabuceros (eran de la Merced) y si odiaban a los frailes misioneros (especialmente dominicos) tratándolos en ocasiones con las sevicias reservadas por ellos a los traidores y sospechosos, no llegaron a matar sino a un fraile y un sacerdote ahorcándolos como combatientes despojados de carácter sacerdotal» en «Interés hispánico del movimiento pizarrista»,* Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas *(Dolphin Book, Oxford, 1964), pág. 48.*

bre la clase de promesas que Lagasca hacía a los sublevados con el fin de ganarse su voluntad; en este sentido, además de asegurarles el perdón del emperador Carlos V, les hablaba de cómo éste «era servido de dexallos sus indios como antes de la rebelión los tenían» (pág. 572); con lo cual se está aludiendo casi imperceptiblemente al sistema colonizador de la *encomienda* que, a pesar de la prohibición de la esclavitud de los indios por las *Leyes Nuevas* de 1542, «llegó a asumir características que lo hicieron a veces muy difícil de distinguir de la proscrita esclavitud»[39]; nótese, además, que todo el «movimiento pizarrista» fue, entre otras cosas, «la expresión de una revuelta contra las Leyes Nuevas»[40]. Sigue anotando el Arcediano que las promesas eran falsas, encaminadas a «quitalles de la dicha inclinación que tenían al tirano Pizarro, y atraellos a que acudiesen a la voz de su rey» (pág. 572). Tras indicarse cómo Lagasca consiguió hacer de su bando la armada apostada en Nicaragua y Nueva España, cuyos efectivos se detallan, se anota su navegación rumbo a las costas peruanas, su desembarco en Túmbez y su marcha final hasta las proximidades de Cuzco donde el 8 de abril de 1548 «Gonzalo Pizarro y los suyos salieron a darle la batalla» (pág. 572).

De la victoria de Lagasca y de las diligencias que emprendió acto seguido se habla en el cuarto apartado. Respecto del combate final indica el Arcediano que el licenciado Lagasca «tuvo tan buena ventura, que con sola muerte de diez y siete hombres, desbarató al dicho Gonzalo Pizarro» (pág. 572), visión del combate que coincide con lo que sobre él se ha escrito: «la batalla en Xaquixaguana apenas fue una escaramuza»[41]. Tras esto se consigna el ajusticiamiento de Pizarro y de cuarenta y ocho de sus seguidores y los castigos impuestos a varios cientos de rebeldes. Se anota después que Lagasca, por la dilación en proceder a un nuevo reparto de poderes, «ovo hazienda de que, sin tocar a la del rey, pagó toda la costa de la guerra» (pág. 573).

Del quinto apartado, muy breve y dedicado a las finanzas, destaca la noticia del reparto de ciertas cantidades «a aquellos que abían servido y no les abían podido caber indios» (pág. 573), de lo cual puede deducirse que la victoria de la Corona supuso un golpe para los encomenderos que, como se acaba de ver, quedaron sin indios; así lo ha indicado Claudio Véliz: «En cuanto a la misma encomienda, el fracaso del desafío pizarrista provocó su decadencia irreversible»[42]; de este modo, el relato del Arcediano pondría de manifiesto un momento de éxito de la campaña que, en 1510, iniciaron los dominicos a favor de la abolición de la encomienda y que fue continuada, por los años en que escribía Fernández de Madrid, con ardiente celo por el padre Las Casas[43].

[39] *J.H. Elliott,* La España imperial, *pág. 69; sobre el sistema de la encomienda y la polémica que generó, cfr. ahí las págs. 65-75.*

[40] *Bartolomé Bennassar,* op. cit., *pág. 240.*

[41] Ibíd., *pág. 246. A propósito de lo ocurrido en Xaquixaguana Rosa Arciniega ha escrito: «No era aquello una batalla, ni siquiera una derrota. Era, pura y simplemente, una fuga en masa, el abandono de un jefe realizado al unísono por una hueste que no deseaba combatir»* (op. cit., *pág. 245).*

[42] *Claudio Véliz,* La tradición centralista en América Latina *(Barcelona, Ariel, 1984), pág. 75; cfr. además, J.H. Elliott,* La España imperial, *pág. 73. El sistema de la encomienda desagradaba a la Corona no sólo por razones humanitarias, sino también porque limitaba el control de los territorios americanos, pues «existían afinidades naturales entre la encomienda y el feudo y se corría el peligro de que los encomenderos llegaran a convertirse en una poderosa casta hereditaria»* (ibíd., *pág. 74).*

[43] *Es significativo que de Bartolomé de las Casas en la* Silva *no haya ni una sola mención; nótese, además, que la famosa polémica con Juan Ginés de Sepúlveda se desarrolló en 1550 en Valladolid, y es raro que no llegasen los ecos de la confrontación a la cercana Palencia en que vivía el Arcediano.*



El sexto apartado cuenta el restablecimiento de los órganos de poder y los preparativos para volver a España, que se vieron truncados por una nueva revuelta: la de los hermanos Contreras que tenían tomadas Nicaragua y Panamá[44]. En el séptimo parágrafo se consigna la victoria de Lagasca sobre los nuevos rebeldes obtenida según el Arcediano gracias a los designios de la Providencia: «Mas como Nuestro Señor guiaba las cosas de este señor, aquellos traidores hicieron tan mala jornada que fueron desbaratados» (pág. 574); se habla del regreso a España, en 1550, y de su desembarco en Sevilla cargado con enormes riquezas para el emperador[45]. En elogio del licenciado Lagasca y de su austeridad y falta de ambición de bienes materiales se indica, hiperbólicamente, que «quando llegó a Sevilla no pudiera comprar del oro y plata que traya, valor de medio real» (pág. 575)[46].

La siguiente noticia americana registrada por el Arcediano del Alcor en su miscelánea se encuentra en las páginas inéditas de la *Silva palentina*[47] y se refiere a la llegada a Sevilla en 1556 de una flota procedente de Perú y otra de México cargadas con «siete millones de ducados a su valor en oro y plata» (fol. 495 v.). Nótese que, como han indicado los estudiosos del comercio con las Indias, es precisamente en el decenio 1551-1560 cuando se encuentra el máximo de importación de oro americano a la Península[48]. Indica además el Arcediano que, con el desembarco, «han alçado cabeza los mercaderes que tenían allá contrataçión» (fol. 496), con lo cual es patente que el canónigo palentino tenía conciencia «de la conexión financiera entre España y las Indias»[49]. Se concluye este apartado con la observación de que gracias a tan abundantes ingresos «se espera remediarse

[44] *Sobre este aspecto cfr. Marcel Bataillon, «La rebelión pizarriste, enfantement de l'Amérique espagnole»,* Diogène, *n.º 43 (julio-septiembre, 1963), págs. 57; se indica ahí que «les rebelles avaient dès le début mesuré l'importance stratégique de l'isthme».*

[45] *Marcel Bataillon ha indicado, a propósito de la armada en la que Lagasca volvió a España, que se trataba «du plus grand convoi de métal précieux arrivé jusq'alors en Europe» («Les colons du Pérou...» pág. 450).*

[46] *A propósito de los elogios que el Arcediano dispensa a Pedro Lagasca indica Santiago Francia que el autor de la* Silva *habla siempre «dada la cercanía del personaje y su condición de obispo de Palencia, en tono de panegírico»* (op. cit., *pág. 43). Además de que es el propio obispo quien informa de su vida al Arcediano: «Certifica cómo el mesmo señor obispo que...» (pág. 574).*

[47] *Como he indicado en otro lugar la edición de la* Silva *es incompleta; tomamos los datos que siguen del manuscrito de la* Silva *conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura Ms. 1922; las páginas inéditas forman un apéndice en nuestra tesis doctoral sobre el Arcediano del Alcor y la* Silva palentina; vid., *en fin, nuestro «Noticia de unas páginas inéditas de la* Silva palentina», Actas del II Congreso de Historia de Palencia, *IV (Palencia, Diputación, 1990), págs. 667-674.*

[48] *Cfr. Manuel Tuñón de Lara,* op. cit., *pág. 70. Conviene recordar que «entre 1521 y 1544, las minas de los territorios hereditarios de los Habsburgo producían casi cuatro vecés más plata que toda América. Estas cifras no se invirtieron hasta los últimos años del reinado de Carlos, entre 1545 y el final de la década de 1550» (J.H. Elliott,* El Viejo Mundo, *pág. 108).*

[49] *John Lynch,* España bajo los Austrias, *I (Barcelona, Península, 1982), pág. 221; para lo concerniente a las relaciones comerciales entre España y América* vid., *págs. 170-179 y 205-230.*

mucho la neçessidad de estos reinos» (fol. 496 v.), en más que probable alusión a las malas cosechas y a las negativas consecuençias producidas por el fenómeno conocido con el nombre de «revolución de los precios» estrechamente relacionado, al parecer, con el tesoro americano[50].

Otra anotación de las Indias que se encuentra en la *Silva palentina* aparece en una relación de veintiún sucesos venturosos ocurridos al emperador Carlos V. En el lugar décimonoveno se anota la conquista de Perú, territorio al cual se refiere el Arcediano con estas palabras: «diçen ser aquella tierra la más fértil de todas cossas que se a descubierto» (fol. 508 v.). Y, finalmente, tras esos veintiún sucesos venturosos, vuelve Fernández de Madrid a insistir en la importancia económica que tuvo la conquista de México y de Perú no sólo para el emperador, sino también para buen número de mercaderes «que allá tienen contrataçión y se han hecho riquísimos» (fol. 509 v). Así, con una palabra que emblemáticamente alude a un aspecto esencial de lo que supuso para España el descubrimiento del Nuevo Mundo, se dan fin en la *Silva palentina* a las noticias de las Indias.

Concluyendo, se ha visto cómo el Arcediano del Alcor iba dando cuenta en su miscelánea de las noticias americanas que llegaban a su conocimiento. El suceso del descubrimiento hace mover la pluma del canónigo palentino que empezará por referirse a Colón y sus primeros viajes para acabar contando las llegadas al puerto sevillano de las flotas cargadas con el oro de las Indias; de este modo, se abarca un espacio de tiempo de la historia de América que comprendería desde el año 1492 hasta el de 1556. De entre los hechos americanos de este período histórico que se encuentran en la *Silva palentina,* puede destacarse la fundación de las primeras ciudades y los momentos iniciales de la evangelización, acontecimientos que aparecerán mezclados con observaciones en tono negativo acerca de las costumbres de los indios y con alusiones encomiásticas a la tierra y a los frutos americanos, descritos ambos con el asombro que produce lo maravilloso. Mención aparte merecen las figuras de conquistadores como Hernán Cortés y Francisco Pizarro y sus hermanos, presentadas con luces y sombras, especialmente Gonzalo Pizarro quien, rebelado contra el emperador, será protagonista de las guerras civiles peruanas, en el origen de las cuales, como indirectamente se apunta en la *Silva,* se encuentra la polémica institución colonial de la encomienda. Y, por fin, menudean en la miscelánea del Arcediano del Alcor las alusiones a la riqueza de las tierras americanas, sobre todo en metales preciosos como el oro y la plata; destaca en este punto por su primacía indiscutible el territorio peruano; de la inmensa riqueza de sus minas y de la fertilidad de su suelo se harán eco tanto el Arcediano como el anónimo escritor de la carta. Además, la mención del tesoro americano irá acompañada, obviamente, de la referencia a su impor-

[50] *Sobre la revolución de los precios cfr. John Lynch,* op. cit., *págs. 170-179 y Henry Kamen,* op. cit., *págs. 165-186. El Arcediano es consciente de la subida de precios; así, dice en 1557 «no sólo para doblar el precio, sino quatro doblarse» (fol. 512).*



tación a la metrópoli en cantidades nunca vistas hasta entonces. De este modo, la *Silva palentina* proporciona unos datos sobre las tierras de Indias interesantes por lo novedoso para el hombre del siglo XVI, cumpliendo así con uno de los cometidos que entonces se asignaba a la literatura miscelánea como era el de ofrecer información al público lector; además de esto, manifiesta el Arcediano del Alcor unas opiniones sobre los indios americanos, la riqueza de las Indias o los sucesos peruanos coincidentes con la línea de pensamiento más extendida en aquella época.

Luis Antonio Arroyo Rodríguez

Apéndice*

Partidos de Panamá, anduvimos quatro meses por la mar, y plugo a Dios que, mediado mayo, aportamos a esta Ciudad de los Reyes, que es en la provincia del Perú, donde era nuestro derecho camino. La tierra nos ha parecido muy buena, y tal, que hace ventaja a esa; bien ssé que allá se tiene noticia particular de las cossas della, pero porque no parezca que, escribiendo hombre de Yndias e de tan lejana tierra, escribía breve, diré algunas cossas por ocupar el papel, y es que es muy abundante de todos los mantenimientos que son necessarios para pasar la vida; porque en ella se coxe maíz, que es de donde se ace el pan en estas partes, lo qual es muy diferente de lo de trigo, pero muy más sabroso, e de más mantenimiento; cóxesse en tal abundancia, que podría bastecerse dello otras dos partes de la tierra, tan grandes como ésta, aunque ésta es bien larga. De este grano de maíz, que después de molido queda echo arina, acen los yndios demás de pan, chucha, que es un brebaxe en lugar de vino, y hacen muy buen vinagre, e aceite y miel, que es cossa que si no se ve, no se puede creer; y ansí mismo ay obejas e carneros, que son tan grandes como el ganado de allá, y son de forma y proporción de camellos; es muy sabrosa y sana carne y estos animales son domésticos, que dellos se sirven cargándolos como en España de machos y otras vestias. Ay gallina de la nación de las de allá y son tantas que quitan el sol; ay muchos benados y otros géneros de caça y abes en mucha abundancia. De pocos días a esta parte se an dado a sembrar trigo de lo de Castilla, y dasse tan abundossamente que de una anega sse a visto coxer C°XX; y por este consiguiente sse dan todas las cossas que de allá

* *Alonso Fernández de Madrid, Arcediano del Alcor,* Silva palentina, *ed. de Jesús San Martín Payo (Palencia, Diputación, 1976), págs. 540-542.*

se traen e siembran en esta tierra. Ay muchas maneras de frutas y muy excelentes y todas ellas diferenciadas de las que allá ay. Lo principal, que en ninguna parte se dan a buscar minas de oro y plata, que no sse allen muy rricas, ansí que en verdad esta tierra es la mejor que ay en el mundo, ssino que las passiones de los gobernadores della la tienen destruida, y a toda la gente que en ella reside. Es tierra sanísima, que en muchos años muere un español de dolencia, y tiene la calidad de lo que se cuenta de la de Egipto, que no sse a visto ni ve llover desde que el mundo es mundo, sino que del agua que vaxa de unas sierras muy altas, sse acen rríos caudales de los que los yndios sacan azequias con que rriegan la tierra. E anssí jamás en estas tierras se a visto hanbre, ni pestilencia, ni el comer cuesta un solo maravedí, ssino que, donde quiera que un español llega la proveen muy abundossamente de lo que a menester, y de servicio. Otras muchas grandeças podría decir de estas partes, que dexo por no ser prolixo.



El positivismo latinoamericano

Positivismo y modernismo: encuentros y desencuentros

De sobra es sabido que cualquier forma de pensamiento bien valorada tiene su consolidación o aplicación correspondiente en la ciencia, la literatura o el arte. El platonismo nos dio una literatura española «neoplatónica» espléndida en nuestro Siglo de Oro. Pero también es verdad que son muchas las veces en que un pensamiento original, una filosofía, va tomando, en generaciones sucesivas, diferente cariz, deformándose muchas veces su esencia, mal interpretándose o aplicándose al propio interés social. El positivismo se aplicó al arte, a la ciencia y a la realidad política y social pero fue perdiendo el sentimiento exaltador e idealizador que le habían dado sus fundadores. Además, en América Latina no fue interpretado de la misma manera que en Europa, porque, en un principio, las realidades eran del todo diferentes. Al positivismo europeo pertenece una burguesía liberal interesada en el progreso social e industrial. En América Latina, por contra, más que un método científico fue una ideología que supuso el «desmantelamiento de la metafísica y la religión de las conciencias»[1]. Fue la tabla de salvación de un continente que, desesperadamente, buscaba cómo progresar e ingresar en la civilización[2]. Fue el método al que se acogió un continente que pretendía partir de cero, sin previa experiencia, borrando un pasado de servidumbre. Así el positivismo, en esencia, es un proyecto de civilización y de regeneración que pretende al mismo tiempo borrar el pasado heredado y transformar la realidad presente. Sobre ello tratarán Mora, Sarmiento o Alberdi. Y Bilbao declarará:

[1] *Véase Octavio Paz, «Traducción y metáfora», en la edición de Lily Litvak,* El modernismo *(Madrid: Taurus ediciones, 1975), p. 105.*

[2] *Declara Sarmiento: «La América del Sur se queda atrás y perderá su misión providencial de sucursal de la civilización moderna. No detengamos a los Estados Unidos en marcha; es lo que en definitiva proponen algunos. Alcancemos a los Estados Unidos. Seamos la América, como el mar es el Océano. Seamos Estados Unidos». Sarmiento, «Carta a Francisco P. Moreno»,* Pensamiento positivista americano *(Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1980), p. 139.*

Nuestro pasado es la España. La España es la Edad Media. La Edad Media se componía en alma y cuerpo del catolicismo y de la feudalidad. ¡Esclavitud, degradación... He aquí el pasado![3]

Las causas de su retraso, por tanto , las atribuyen, en gran medida, a la herencia hispánica que, en vez de introducir la virtud del trabajo (como sí hizo la civilización yanqui), introdujo la cruz y la holgazanería. A tal estado de cosas se opondrán los positivistas mediante un canto al trabajo —canto dariano y martiano—, una reforma mental y la irreligiosidad.

El 16 de septiembre de 1867 nace la doctrina del positivismo en México, a través de *Oración cívica* de Gabino Barreda. Su lema será «por el Orden, la Libertad y el Progreso» (el de Comte es «Amor, Orden y Progreso», pues niega el principio del liberalismo). Barreda propone trabajar «por la educación científica en la libertad», y para ello expone un programa educacional. Los positivistas buscan, con ahínco, reformas y revoluciones mentales que acaben con el catolicismo barato y el feudalismo (servidumbre). Del retroceso al progreso, de la barbarie a la civilización a través de ciertas reformas en el campo educativo, pues de lo que se trata es de que haya un cambio de mentalidad (el krausismo propugnaba exactamente lo mismo: la regeneración de esa España agónica de fin de siglo). Los positivistas son regeneracionistas que entienden que sólo el conocimiento científico de la realidad permite la transformación de ésta. A través de la educación se librarían de la herencia colonial, se desespañolizarían. Esa búsqueda de la emancipación mental tendrá su correlato en la búsqueda de la emancipación literaria con el modernismo. Las pretensiones de los positivistas iban tan lejos (¿y no eran idealistas?) como fundar un nuevo orden (reorganizar sus sociedades) destruyendo lo heredado, el orden colonial impuesto. Los instrumentos de los que se valdrían para su consecución serían la inmigración y la educación. Plantar, aclimatar en América Latina la libertad inglesa, la cultura francesa, la laboriosidad del hombre de Europa. Este contagio se impone, también, en lo literario y de ello es ejemplo el modernismo. El cruzamiento de razas que pregonan los ideólogos es el cruzamiento literario que propugna Manuel Gutiérrez Nájera[4], es el cosmopolitismo literario tan afín al modernismo y que defienden, por ejemplo, y aunque de forma diferente, Darío o Martí.

El positivismo actuaría sobre todo en la educación —como el krausismo—, en la política y en la religión, generando profundos cambios ideológicos. Hay un positivismo religioso («Religión de la Humanidad» que tiene su base en la fe demostrada en lugar de la fe revelada); un positivismo político un tanto complicado por las distintas doctrinas personales, a veces contradictorias entre ellas mismas; y un positivismo educacional, pedagógico,

[3] Ibíd., *XXI*.

[4] *Podría, perfectamente, establecerse un paralelismo semántico entre la declaración de Juan Bautista Alberdi acerca de la europeización de América, en sus* Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina, *y el artículo de Gutiérrez Nájera sobre «El cruzamiento en la literatura»,* Obras, Crítica literaria, I *(México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959).*



como el que postularían Sarmiento o Varela. El positivismo desplazaría a las escuelas espiritualistas como la krausista.

La crítica del positivismo a la religión y a la ideología tradicional motivó el desgarramiento espiritual que acusaron los modernistas. Imposible expresar de forma mejor que Martí el fruto de esas vertiginosas transformaciones ideológicas, sociales y políticas. En el prólogo que hiciera al poema del *Niágara* de Bonalde, Martí prevé una época de crisis de la cultura europea y estadounidense. Anuncia el desmoronamiento de los valores tradicionales, el desgarramiento espiritual, el vacío existencial y el desahucio de los nuevos escritores, los raros, frente a la sociedad. Con esos adjetivos tan del gusto modernista describe dicha época de la siguiente manera:

> Suspensa, pues, de súbito, la vida histórica; harto nuevas aún y harto confusas las instituciones nacientes para que hayan podido dar de sí —porque a los pueblos viene el perfume como al vino, con los años— elementos poéticos; sacadas al viento, al empuje crítico, las raíces desmigajadas de la poesía añeja; la vida personal dudadora, alarmada, preguntadora, inquieta, luzbélica; la vida íntima febril, no bien enquiciada, pujante, clamorosa, ha venido a ser el asunto principal y, con la naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna[5].

Señala Paz cómo el modernismo sería la respuesta americana, la necesidad espiritual ante el vacío dejado por el positivismo. En España, sin embargo, no se buscaba un cambio urgente, puesto que el krausismo, imperante en ese tiempo, era un sucedáneo de la religión (deísmo racionalista). Por ello, posiblemente tardó más en arraigar el modernismo. En España tampoco la Ilustración desmanteló a la religión de la misma manera que en el resto de Europa. No había, por tanto, una imperiosa necesidad de buscar una creencia sobre la que vivir.

Entre los principios sobre los que se asienta el positivismo descuellan el de la absoluta libertad (si bien el ortodoxo comtiano se guía por el lema de «Orden para la libertad», aunque sea de forma tiránica, y caso representativo es el de Porfirio Díaz, «el tirano honrado»); o el de la separación Iglesia-Estado. El positivismo abogó por la libertad, y caso claro es el de Cuba. Por su libertad trabajaron intelectuales como Varona, de la Luz y Caballero o Varela (Martí, otro libertador, fue, también, en sus inicios, positivista).

Positivismo y modernismo

Son más los aspectos que separan al modernismo del positivismo que los que les unen. De hecho, el modernismo parece surgir como una protesta contra el panorama desolador que el positivismo había dejado. El modernismo se une al espiritualismo y al subjetivismo (acercándose a Croce[6]) de la lengua como una reacción contra el cientificismo y el positivis-

[5] *José Martí,* Obras Completas *(La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975), t. 7, p. 229.*

[6] *Existe una similitud de criterios entre Benedetto Croce y los modernistas por lo que respecta a la valoración del conocimiento intuitivo y de la expresión. Los modernistas identifican lengua y expresión espiritual en tanto el positivismo se contenta con «conocer la lengua, no en su fluencia, sino en su estado». En el modernismo el lenguaje será el supremo agente de la creación poética. Para Croce el placer o la excitación artística proviene de nuestra imaginación.*

mo. Parece difícil, por tanto, que puedan conjugarse estas dos tendencias, la que postula la exaltación del genio, el instinto, la fantasía o la imaginación, con la que se ciñe a la concepción científica. Es evidente que los modernistas buscaban una visión más amplia que la pragmática propia de la corriente realista y positivista[7]. Es cierto que los modernistas de lengua española protestaron contra el positivismo y el cientificismo, contra los dogmas y convenciones sociales y contra la exigencia de dar a todo una explicación racional[8]. Es cierto que, como define Octavio Paz, y hemos ya indicado, el modernismo fue la respuesta al positivismo, la «crítica de la sensibilidad y el corazón —también de los nervios— al empirismo y al cientificismo positivista»[9]. Sin embargo, el modernismo —difícil de definir por su esencia proteica, cambiante, múltiple y heterogénea— congrega estéticas disímiles. No es de extrañar que asimilara, pues, ingredientes del positivismo. Dicha «ideología» fue, si no imprescindible para la configuración del modernismo, más importante que lo que se ha venido creyendo. La renovación (de forma y de idea) es connatural al modernismo y dicha renovación sólo podía entenderse en el sentido de progreso; progreso que el positivismo europeo se encargó de fomentar. Así, a pesar de que el modernismo no podía comulgar con un arte industrializado, burgués, mediatizado por el poder económico, realista-naturalista, útil y práctico, en definitiva positivista, de dicha filosofía tomó más rasgos de los que a primera vista parece. Además, como se pregunta Rodó, ¿no fue el positivismo quien frenó tanto abuso indiscriminado que el mal romanticismo había hecho del sentimiento? El modernismo habría aprendido bien la lección.

Rodó, uno de los ensayistas y pensadores más fecundos de América Latina, fue de los primeros que vislumbró tales relaciones entre positivismo y modernismo. En su ensayo sobre *Rubén Darío* (1899), incluido en *Obras Completas* (1967), se reconoce modernista definiendo dicho movimiento en los siguientes términos:

> No creo ser adversario de Darío. Yo soy un modernista también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas.

Y en *Rumbos Nuevos* manifiesta la importancia que la filosofía positivista tuvo en generaciones posteriores:

> La iniciación positivista dejó en nosotros, para lo especulativo como para lo de la práctica y la acción, su potente sentido de relatividad; la justa consideración de las realidades terrenas; la vigilancia e insistencia del espíritu crítico; la desconfianza para las afirmaciones absolutas; el respeto de las condiciones de tiempo y de lugar; la cuidadosa adaptación de los medios a los fines; el reconocimiento del valor del

[7] *Introducción de Andrew P. Debicki y Michael J. Doudoroff a* Rubén Darío. Azul. Prosas profanas *(Madrid, Alhambra, 1987), pp. 5 y 6.*

[8] *Ricardo Gullón,* El Simbolismo. Soñadores y visionarios *(Madrid, J. Tablate Miquis ediciones, 1988), p. 17.*

[9] *Véase* Los hijos del limo *(Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 115.*



hecho mínimo y del esfuerzo lento y paciente en cualquier género de obra; el desdén de la intención ilusa, del arrebato estéril, de la vana anticipación[10].

Ferran Fullà, concediéndole poco valor al positivismo —lo define por su visión estrecha y reduccionista que vino a empobrecer el pensamiento científico—, estudia la influencia que ejerció el modernismo sobre la ciencia y el de ésta sobre aquél. Por lo que respecta a la influencia del modernismo sobre la ciencia, señala cómo dicho movimiento se opuso a unas ideas y estructuras arcaicas que frenaban el despliegue científico. También fomentó el arraigo al país y, por tanto, el estudio sistemático de éste en todos los aspectos. La influencia de la ciencia sobre el modernismo se hace evidente, señala Ferran Fullà, en la cantidad de poemas que cantan las excelencias de la ciencia. Y culmina:

> Ara, si volem trobar la traça més perdurable d'aquesta influència hem de mirar cap al bagatge cultural popular. De llavors ença, Darwin és el prototip del científic per a una gran part de la població i la lluita entre evolucionisme i integrisme religiós ocupa tot l'espai de l'oposició entre materialisme i idealisme, fins al punt que, encara avui, hi ha molta gent de més de 30 anys que cita Darwin com a partidari del progrés material de la societat, contraposant-lo a l'església i a ... Marx, o a Marx i Nietzsche!, com a partidaris del progrés moral[11].

Modernistas y krausistas fueron positivistas en no pocos aspectos[12]. Arturo Andrés Roig comenta cómo hubo dos épocas en el krausismo, una primera en que se enfrentó al positivismo y otra en que intentó asimilarlo, denominándose época del krausopositivismo[13]. Igual sucedería con muchos modernistas que, a pesar de ser seguidores del espiritualismo, aceptaron cánones de la filosofía utilitaria. Gutiérrez Girardot expone con claridad las coincidencias de principios entre el positivismo materialista y el krausismo espiritualista que tienen su explicación en las coincidencias entre Hegel, del que Krause fue epígono, y Comte. La secularización del siglo XIX supuso una «sacralización del mundo». Señala:

> Y nada muestra tan patentemente esta sacralización del mundo como los «principios de fe» que rigieron estas dos tendencias y las metas que se propusieron: la fe en la ciencia y en el progreso, la perfección moral del hombre, el servicio a la Nación[14].

Secularización, profanación o «sacralización» en que se formará la lírica moderna (el Baudelaire de «Les litanies de Satan», de *Les fleurs du mal*, el Darío de *Prosas profanas*, mientras Manuel Machado o Julián del Casal, por ejemplo, mezclan lo sagrado y lo profano, lo místico y lo hereje, lo oculto con lo palpable y positivo).

Contra el integrismo religioso lucharon el positivismo, el krausismo y, posteriormente, el modernismo, caracterizados los tres por su espíritu crítico. Ese proceso de secularización se había iniciado en el siglo XVIII con la Ilustración, que ya intentó refutar nociones tradicionales, tenidas por

[10] Rumbos nuevos, Obras Completas *(Montevideo: Barreiro y Ramos, 1956), p. 37.*

[11] *Ferran Fullà, «Ciència, la cara oculta del modernisme»,* El País *(24 de junio de 1993), n.º 558, pp. 1-3.*

[12] *Un caso es el de José Martí que, en general, valoró bien el positivismo. Tratando el tema de la ignorancia que se cierne sobre los pueblos propugnará el fomento del «estudio de las ciencias como vía única para el conocimiento de las verdades».* Ob. cit., *t. 15, p. 192. El krausismo, por su parte, se manifestará de forma parecida: «Hoy, nuestro ideal en la ciencia es el amor al saber, a la verdad porque es verdad, y no por utilidad o conveniencia». J. López-Morillas,* El krausismo español *(Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1980), p. 105.*

[13] *Tomado de la edición de Ivan A. Schulman a* Nuevos asedios al modernismo *(Madrid: Taurus Ediciones, 1974), p. 113.*

[14] *Rafael Gutiérrez Girardot,* Modernismo. Supuestos históricos y culturales *(México, Fondo de Cultura Económica, 1988), p. 50.*



absolutas. La desaparición del estado teológico que propone Comte se une con el intento de secularización que propone el krausismo. El krausismo se guía por la religión de la conciencia. Se debe obrar bien sólo por obrar bien y no por interés, temor o recompensa. El krausismo español busca la solidaridad universal propugnando, para ello, la fraternidad de todos los pueblos. El amor a la verdad y al saber son fundamento de su ideario doctrinal. Abogan, como los positivistas, por una moral natural y su fe está fundada en la razón. El krausismo sigue una moral autónoma, no basada tampoco en dogmas inamovibles sino de acuerdo con los dictados de la propia conciencia. Con ello se presupone que el hombre posee libertad de elección. La moral krausista es una moral autónoma y voluntarista. No hay poder superior que el de la propia conciencia. Así, a pesar de abrazar el cristianismo, se irán desplazando hacia una «religión natural». Creen y admiten la evolución religiosa de la humanidad, como indica la siguiente declaración:

> La meta de tal evolución es (...) una religión sin dogmas, ni misterios, ni milagros, ni revelaciones, cimentada en el convencimiento de que la razón se basta a sí misma para conocer a Dios y de que el reconocimiento de Dios y de sus propiedades absolutas es la sola religión digna de la humanidad[15].

La lectura del diario íntimo de Jorge Lagarrigue, pensador chileno positivista que abrazó la «Religión de la Humanidad», nos da una idea clàra de su concepto religioso, tan alejado, por cierto, de poderse considerar inmoral. En una de las cartas dirigidas a la «Madre» declara:

> (...) Gracias a la Religión de la Humanidad, mis progresos intelectuales, lejos de conducirme al desprecio de la patria, no me han hecho sino amarla cada vez más. Vivir para los demás, es decir para la Familia, la Patria y la Humanidad, de ahí nuestra noble fórmula moral que concilia el amor de todos los seres dignificados en ti[16].

Este arraigo a la patria une a krausistas y positivistas. Ambos pensamientos fomentaron la conciencia nacional.

El positivismo practicó una moral cercana a la «teología intramundana». Sin embargo, la crítica que el positivismo hizo de la religión establecida tuvo, también, su réplica. Se le acusó de inmoral y de que sólo había servido para formar anticlericales. «Las generaciones positivistas —indica Ignacio Prudencio Bustillo— se lanzaron al asalto de la milenaria fortaleza —la religión— sin pleno conocimiento, sin estudios previos»[17]. Y concluye, tajantemente:

> Por singular incomprensión, nuestros positivistas de aldea no se volvieron a la investigación científica, sino hacia la ramplonería de la irreligiosidad.

Sea como fuere, los positivistas tenían un sentimiento de la religión práctica que les mantenía en el camino del deber, de la abnegación social y

[15] El krausismo español, ob. cit., *p. 59 y ss. Es lo que denomina Gutiérrez Girardot el cristianismo racional de los krausistas. Y lo ejemplifica con la siguiente cita de Julián Sanz: «Profesamos, pues, el culto de deber, como ley universal del orden moral, que obliga a todos los hombres, en todo tiempo y por todo lugar, que manda el sacrificio y la propia abnegación ante el bien de la patria y el de la humanidad; el amor a todos los hombres, amigos o enemigos, conciudadanos o extranjeros, pobres o ricos, incultos o cultos, buenos o malos, en suma, la imitación de Dios en la vida, o la realización del bien, de lo verdadero, de lo bello, sólo por obrar bien, no por interés de las consecuencias, ni por la espera del premio, o temor del castigo». Señala Gutiérrez Girardot cómo esta idea se aviene con la del positivista ortodoxo Juan Enrique Lagarrigue, si bien éste se expresa de forma más pragmática. Véase* Modernismo. Supuestos históricos y culturales, ob. cit., *p. 49.*

[16] Pensamiento positivista latinoamericano, ob. cit., *p. 161.*

[17] Ibíd., *XLV.*



del amor universal. El krausismo también fusiona el concepto de bondad y de utilidad. El modernismo heredaría del positivismo la formación de un espíritu crítico, la relatividad de juicios y la desmitificación de la religión. Positivistas, krausistas y modernistas se pronunciaron contra el integrismo religioso.

La fe en la ciencia y en el progreso y la «apertura mental» fueron piedra angular del modernismo y del krausismo. El modernismo deseaba incorporar nuevas experiencias, empaparse de culturas ajenas y diversas, buscaba un «amplio conocimiento del arte» e «integrarse al mundo europeo». El modernismo supuso trasiego de bienes culturales entendidos como vastas mercancías. Gutiérrez Nájera, hegeliano, entiende que la literatura debe seguir un proceso de occidentalización, admitiendo la circulación de los valores literarios de cada entidad cultural[18]. Así, inserta la literatura en el aparato productivo y de consumo que trajo la modernización y la industrialización de las sociedades latinoamericanas. Modernismo es expansión, comunicación, contagio abierto, un abarcarlo todo (Martí dirá que «conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas»). Hay una pretensión clara de unificar la tendencia cosmopolita con la literatura nacional. Iris Zavala comenta cómo se toma prestado, «pero el empréstito sirve para enriquecer el patrimonio y para transformarlo»[19]. Esta nueva mentalidad que pregona la influencia del soplo cosmopolita, la expansión individual, la libertad y el anarquismo en el arte es «base de lo que constituye la evolución moderna o modernista»[20]. El progreso deviene idea puntal de los positivistas. Éstos pretendían crear espíritus activos que arremetiesen contra la chatura ambiental mediante sus esfuerzos intelectuales, y que supieran valorar el trabajo —en palabras de Darío—, como «un medio de tonificarse y de dar expansión al espíritu». La amplitud de cultura es sinónimo de libertad. Se trataba de una cuestión de ideas más que de forma. Es por ello que el modernismo se originó en América Latina buscando, según Darío, quitarse de encima la heredada pereza intelectual. En una visión materialista, tanto Nájera como Martí o Darío entienden que la calidad de la literatura está relacionada directamente con el progreso económico y social del país. El positivismo fue desperezando las conciencias en un canto al trabajo, a la utilidad y al progreso. Rubén Darío refiriéndose al modernismo señala:

> En América hemos tenido ese movimiento antes que en la España castellana, por razones clarísimas: desde luego, por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe en la nueva generación americana un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y océanos de mediocracia[21].

[18] *Señala: «No quiero que imiten los poetas españoles, pero sí quiero que conozcan modelos extranjeros; que adapten al castizo estilos ajenos; que revivan viejas bellezas, siempre jóvenes; en resumen, que su poesía se vigorice por el cruzamiento».* Ob. cit., *pp. 103-104.*

[19] *Iris M. Zavala,* ob. cit., *p. 18.*

[20] Ibíd., *p. 33.*

[21] España contemporánea, ob. cit., *p. 36.*

Y es que Darío diferencia bien entre ese «inmenso deseo de progreso» que es sinónimo de apertura, renovación, aires nuevos, y el progreso que se ha convertido en sinónimo exclusivo de utilidad[22].

La pregunta que flota en el aire durante la segunda mitad del siglo XIX guarda relación con la supervivencia del arte. Ya Hegel en su *Estética* anunciaba la muerte del lirismo. Kant fue el primero que distinguió entre lo útil y lo bello en poesía. Prácticamente todos los escritores, pensadores o intelectuales se preguntaban sobre el servicio y el fin del arte en una sociedad industrializada. Ante los avances científicos e industriales, las letras necesitaban lanzarse a la defensa de su territorio alegando ser imprescindibles para el espíritu. Todos se plantean el problema de la literatura y el arte; todos meditan sobre sus fines (Gautier, Musset, Guyau, Baudelaire, Bécquer, Martí, Nájera, Darío, etc.). El arte, porque debe ir a la par con los tiempos, debe industrializarse, hacerse productivo, mecanizarse, reproducirse, democratizarse[23]. Guyau, en *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* (1897), se plantea cuál es la finalidad del arte en una época de ciencia positiva. Su propósito es también dar un carácter serio al arte y a la poesía. La cuestión es si el arte morirá para ceder su sitio a la ciencia, que es la obsesión del siglo. Se pregunta Guyau sobre las relaciones antagónicas entre el arte y la industria moderna; entre el espíritu científico y la imaginación, el instinto espontáneo del genio o el sentimiento y, concluye, afirmando que el arte debe producirnos el mismo gozo que nos produce la ciencia. Y el gozo más grande que nos puede dar la poesía es penetrar en lo impenetrable, es el placer de entender lo que no puede saberse[24]; como Baudelaire, hundirnos «au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!»[25].

[22] *Dirá Darío: «El progreso moderno es enemigo del ensueño y del misterio, en cuanto a que se ha circunscrito a la idea de utilidad».* Ibíd., *p. 168.*

[23] *Bécquer, en un artículo de 1870 publicado en* Madrid Moderno, *lo analiza de la siguiente manera: «El Arte recibe siempre vida de su íntimo consorcio con los hábitos y las ideas del período que atraviesa. En otras épocas recibió aliento y se adaptó a la forma de la sociedad en que había nacido, y se desarrollaba traduciendo los símbolos cristianos, prestando su magia al ostentoso culto católico, o enriqueciendo las severas estancias de los reyes y magnates. Al desvanecerse aquella sociedad, que estribaba en círculos jerárquicos; al debilitarse en cierto modo la fe religiosa, al menos en cuanto se refiere al culto externo, el arte entró en un período difícil; del cual todavía no ha salido por completo, aun cuando se ve el camino que ha de conducirle a otra manera de ser. En efecto, si bien sustrayéndose en cierto modo a las severas reglas estéticas a que un tiempo vivió sujeto, se observa en él la tendencia a generalizarse, apoderándose de la industria, multiplicando hasta el infinito los objetos que produce y descendiendo de la olímpica altura en que se mecía, para filtrarse por todas las clases de la sociedad, a las cuales lleva, como un impulso regenerador, las nociones de buen gusto y la aspiración a lo bello.»*

[24] *«Comprendre et pénétrer, tout au moins mesurer des yeux la profondeur de l'impénétrable et de l'inconnaissable, tel est le plaisir le plus haut que nous puissions trouver dans la poésie, et ce plaisir est tantôt scientifique, tantôt philosophique». M. Guyau,* Les problèmes de l'esthétique contemporaine *(París: Félix Alcan, Editeur, 1897), p. 166.*

[25] *Baudelaire,* Poesía completa. *Edición bilingüe (Barcelona: Libros Río Nuevo, 1986), p. 374. Matthew Arnold entiende que la poesía frente a la industria o la ciencia nos da el sentido íntimo de las cosas.*



Asistimos a las batallas dialécticas entre positivismo y espiritualismo en una época en la que impera la ciencia positiva. Se preguntan sobre la utilidad de la poesía frente a la de la industria. Positivistas, krausistas y modernistas responden de forma distinta. Según el positivismo, el arte debe tener una función o utilidad, cantar a la patria o al progreso. Los modernistas, por contra, prefieren la exaltación de la imaginación, la fantasía y el misterio, rebelándose contra el arte dirigido y de contenido. Al progreso opondrán el ocultismo, la anarquía, la creencia en las ciencias ocultas. El arte, opinan, no es útil; sólo hay que buscar en él el gozo estético y no su sentido moral. El progreso moderno, sentencia Darío, «es enemigo del ensueño y del misterio, por cuanto se ha circunscrito a la idea de utilidad»[26]. Pero también está convencido de que la poesía no morirá, pues hay un infinito ignorado por siempre. El valor absoluto, siguiendo la estética modernista, reside en lo sensorial y bello y, por tanto, la imaginación y la sensibilidad se lanzan contra la visión mimética de la realidad. Los modernistas, por tanto, se enfrentan a las teorías realistas positivistas que parten de la idea de que el arte debe tener una función práctica y positiva.

Pero hay otra cara del modernismo más borrosa que propugna una concepción moral y útil del arte. Así, por ejemplo, Nájera, tan clasificado por la crítica de esteticista puro, a pesar de criticar el materialismo en el arte, valorará las letras por sus virtudes prácticas[27]. Martí entendería que el sentido utilitario de la poesía radica en la necesidad espiritual que de ella tiene el hombre[28]. Las dos posturas, la esteticista y la moral, se atisban también en Baudelaire, Darío, Rodó o Lugones y, por supuesto, en los krausistas. Giner de los Ríos considera utilitaria cualquier obra bella porque satisface necesidades superiores del espíritu. Y es que los krausistas están convencidos que en la belleza se dan unidas la verdad y la bondad. Para los modernistas, en definitiva, la poesía es útil también para el espíritu, y a través de ella se acercan a la vida.

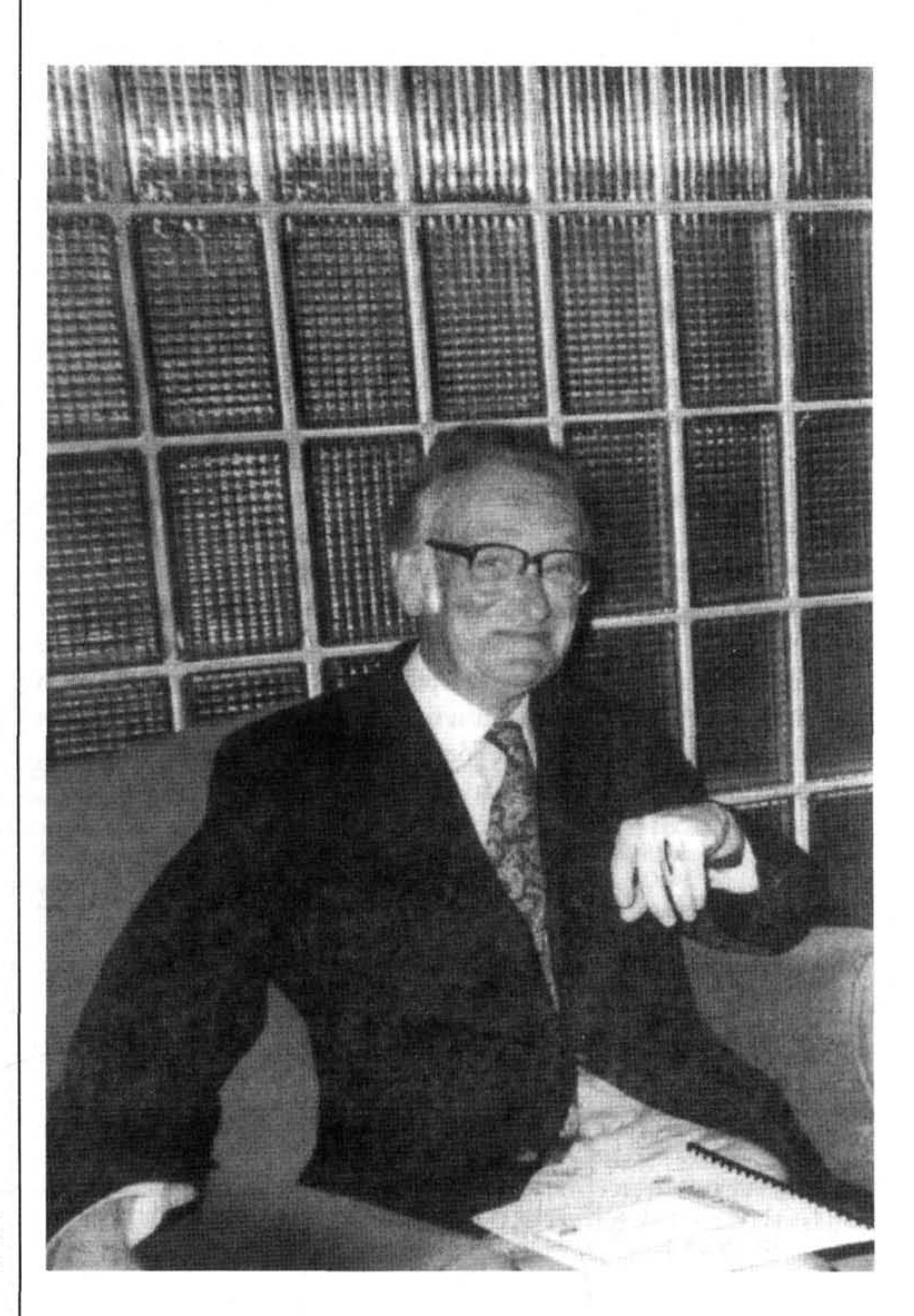
Mercedes Serna Arnáiz

[26] Ob. cit., *p. 168.*

[27] *Refiriéndose a la poesía de Zorrilla, declara en 1889: «Pero esta poesía —pregunto yo— ¿ha servido de algo en la evolución de España? Ya sé que el artista no está obligado más que a realizar la belleza, y por eso celebré que se tributen honores a Zorrilla; pero el artista que, realizando la belleza, persigue a la vez una idea social; el que impulsa a los pueblos en el camino del progreso; el que sabe animar a los soldados en la lid, como los animaba el canto de Tirteo, ése es más grande... ése es Guillermo Prieto».* Ob. cit., *p. 357.*

[28] *Se pregunta: «¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? Hay gentes de tan corta vista mental, que creen que toda la fruta se acaba en la cáscara. La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma. Véase José Martí,* ob. cit., *t. 13, p. 135.*

«... encarnó el exacto y total conocimiento
en una caligrafía de placer presente.»



En Madrid, 1992.
Foto: Brenda
Tomlinson



La inundación

La inundación

Fue la noche de la inundación la primera en minar
mi confianza en la piedra. Reconciliada plenamente,
yacía junto al agua —y allí sigue todavía—
en los conductos de la cumbre de una colina
que se introducen en cisternas de piedra, cisternas
que resonaban con un murmullo conyugal, pues cada una
encuentra su acento verdadero en semejante armonía.
Llovió durante treinta días. A través
de las chimeneas y las puertas la casa se llenó
con el rugir de las aguas. Los árboles estaban
sin hojas, sin nada con que detener la amenaza
y la música de ese estrépito ascendente,
y ahora fluían ríos donde antes hubo corrientes.
A diario oíamos cómo se reducía la distancia
entre la casa y el cauce. Pero las inundaciones
sólo suceden en las llanuras lejanas, y nosotros
habíamos superado antes alguna parecida a ésta;
parecida, que no igual, como pudimos comprobar
al verla rozar el vallado de la casa, y luego
remontarlo y comenzar a cubrirlo a todo lo largo
y caer con un chapoteo que resonaba como aplausos
y extenderse. Inundó el jardín arriate tras
arriate, hasta conseguir un nivel a su gusto.
La pared de la casa que daba a las aguas no tenía
puertas ni ventanas y por tanto era segura:
eran las puertas del otro lado las que me acobardaban



—ellas, y la noche profunda. Arrastré sacos
  llenos de una masa blanda de tierra extraída
bajo la lluvia y los amontoné al pie de las puertas.
  Con la pala en mano, ¿por qué no podría hacer
canales que devolvieran el agua al río,
  antes de que mi barricada demostrara
lo frágil que era? Así que comencé a abrirme
  camino a tientas en medio de la lluvia
en esa noche sin luna. Pareció entonces como si
  se hubiera abierto una serie de compuertas
para que el agua inundara la tierra: fue la oscuridad
  lo que excavé, no el suelo. El fango se disolvió
delante de mí y no pudo convertirse en una trinchera.
  Este esfuerzo no condujo a nada; no hubo cauce
para la inundación, ni un fin con que su curso y sus recursos
  crecieran y fuesen allí donde quisiera ella,
llevándose también a uno. Fue el sonido lo que me produjo
  más terror que la inconsistencia que pisaba,
que la suciedad que eludía a mi pala —aunque eso,
  también, llevaba su imagen hacia el interior
de la disolución que tal sonido orquesta—
  en un día sin respiro, un disiparse
más allá de la forma y del ser. Entré.
  Nuestro arco de piedra parecía cálido por dentro
y acogedor, aunque resonaba como una cueva
  cuando la ascendente marea del río
golpeaba ya contra el lado más lejano
  de la pared sin ventanas. Había mejor tarea
que hacer que la de excavar barro, y cogía
  y me llevaba los objetos que la inundación
podría arrebatar, colocando un peldaño
  entre el agua y el mundo de los libros.
El entendimiento, una vez que ha aprendido
  a temer las eventualidades de la noche,
apenas puede valerse de lo que ya está allí:
  fueron los pies los primeros en conocer
el elemento por el que el cansancio había errado
  irracional y ciego. Los ojos despiertos
distinguían que la puerta sujeta por sacos de tierra
  aún resistía, pero entonces vieron, sin mirar,



que el agua había puesto a prueba a la piedra
  y la había encontrado deficiente: del muro
surgieron cien chorros: el suelo estaba inundado,
  y esto era una invitación al agua para que lo siguiera,
mofándose de una puerta tras otra hasta ocupar toda la casa.
  Achicamos agua a través de una ventana abierta
por medio de trapos y cubos, con un fervor despreocupado,
  como si cuatro manos pudieran encontrar
fuerza para seguir el ritmo y luego sobrepasar
  el natural exceso de un saetín. Ya digo que
aquella noche redujo mi confianza en la piedra
  —tan porosa como una esponja, donde yo había visto antes
la imagen de la constancia, un terreno para el desahogo
  y la desenvoltura de la luz. Aquella noche redujo,
aunque no traicionó totalmente, mi confianza.
  Porque los muros resistieron. Mientras intentábamos dormir
—y lo conseguíamos a veces— sabíamos que la inundación
  discurría tres metros por debajo de nosotros. Así que
estábamos colgados entre un sueño de temor y la cosa misma.
  Luces de agua recorrían mi cerebro y el sonido
lo convirtió en el tímpano de un oído. Al levantarme
  la lluvia había cesado. La plenitud de la mañana
flotaba y fluía con el agua a través de la casa,
  y bailaba en los techos formando remolinos
mientra yo avanzaba. Parecía pura estupidez
  detenerse a elogiar el resplandor, y sin embargo
yo lo hice y te llamé para que bajaras a compartir
  este vértigo de rayos de sol por todas partes,
como si ninguna superficie pudiera evitar tambalearse
  y la misma piedra fuera maleable como la arcilla.
La primitiva luz hizo intemporal al día
  y lo devolvió al origen, purificado de toda mancha
y deterioro, lo trasladó al tenue brillo del comienzo,
  que apaciguó al oído resonante con sonidos
hasta que la riada dio la sensación de que fluía
  sin otra carga que ese destello mismo.
La luz calmó a la mente y le mostró lo que debía hacer,
  donde el trabajo de una hora o dos podría
derribar una orilla y dejar pasar la corriente,
  y de esta forma detener la mitad de la fuerza
que desviaba a la masa de agua de su recorrido.

Cuando el impulso se agotó, regresamos. Por la noche
la casa volvió a estar segura, pero dentro hacía frío.
El eco de las aguas ocultó nuestro sueño
de terminar en una ruina de muros:
todavía estábamos allí, con demasiado trabajo
por delante como para hacerlo medianamente bien.
Aguardamos entonces la compasión atmosférica
y las estrellas de diciembre se cubrieron de escarcha sobre las aguas.

Asesino

el estertor de Trotski y sus quejidos
de jabalí
Piedra del sol **(Octavio Paz)**

Vaticiné la sangre. Había dejado a un lado
las distracciones de la retina, la mirada
que como un niño se debe alimentar y consolar
con pautas, referencias. La habitación
se había reducido a un pisapapeles de cristal y él
al centro, prisionero de la transparencia.

Él hacía ruido con las páginas. Yo conocía
esa cabeza con todo detalle.
Fijé la mirada hasta que sólo
vi su vulnerabilidad. Bajo mi estremecimiento
hubo un alivio, salvo esa rígida insistencia
cuando crujió el papel como con una brisa de Octubre.

El sonido distrajo la mirada. Habitábamos juntos
una celda sin lugar. Debo contener
este afán del oído por la discriminación, su absurda
insistencia en las ondas, la fluidez, la realidad
que se aferra a los enérgicos y gigantes zumbidos del papel.
La puerta de la historia es más estrecha que la del ojo o la del oído.



En la imaginación yo había clavado la estaca
  profundamente. El cráneo se había hundido en su sangre.
La mano empuñando, la mirada —manchadas pero firmes—
  mantenían todo a su distancia apropiada y ahora impiden
a esta alucinación otoñal de hojas blancas
  su intención de hundirse en una tormenta sibilante.

Golpeo. Soy el futuro y mi golpe
  lo va a reafirmar ahora. Si el relámpago se helara
se quedaría suspendido como aquí, con la habitación
  sobre la cresta de la ola del momento,
en la hora de la acción, la transfiguración del acto,
  como si esa ola nunca más retrocediera.

Brota la sangre. Puedo soportar esto
  porque me he preparado para ello. Pero los papeles
se derraman sobre el suelo con un estrépito susurrante:
  la voz, al romper el crescendo de aquéllos, es
la voz de él, y de él el grito animal
  que me tiene agarrado por las raíces del pelo.

Encarnados en ese sonido, los objetos me traicionan,
  los objetos me juzgan: la mesa y su sombra,
el escritorio y la silla, el suelo como una fuerza
  que me dice dónde estoy en realidad,
delante de la pared y la luz de la ventana:
  una trama de cortina, madera, metal, carne:

él es un cuerpo moribundo que rechaza la muerte
  y se agita contra mí con su calor y su peso,
como si mi golpe con el brazo estirado
  hubiera transmitido y consumido su fuerza
a través de la sangre y de los huesos; y yo, espectro,
como si el cuerpo que se alzó contra mí fuera el mío.

Trenzado con el pelo de esa cabeza inclinada,
  el hilo que yo había agarrado lo desentrañó todo
—cuerda floja de la historia y la necesidad—
  pero el peso de un mundo desequilibra mis pies
y me hundo en el lodo y en la podredumbre
  de la contingencia: en manos, miradas, tiempo.



Meditación sobre John Constable

La pintura es una ciencia, y a ella se debe aspirar
como a una búsqueda de las leyes de la naturaleza.
¿Por qué, entonces, no se puede considerar la
pintura de paisaje como una rama de la filosofía
natural, de la que los cuadros no son sino
experimentos?

John Constable: *Historia de la pintura de paisaje*

Él mismo respondió a su pregunta, y con la natural
exactitud del arte; enriqueció sus premisas
al confirmar su práctica: la labor de la observación
frente al hecho meteorológico. Las nubes,
unas seguidas de otras, templan el sol cuando pasan
y se alejan. Al volver a ocultarlo las tinieblas
concentradas, surgen de ellas rayos suaves
que se esparcen apagados, hasta que el foco
se descubre e inunda con fuego intenso
las nubes que se marchan. Se perciben (aunque escasamente)
las nubes restantes que lo cruzan rezagadas,
hechas jirones y disueltas en bruma.
Pero las siguientes lo van a contener. Pasan amenazantes
y merman su fulgor, quedando reducido a una franja de luz
que es cubierta del todo, a un destello que aún se alarga
mientra la masa se adensa, aunque no pueden excluir
su amarillo plateado. El eclipse es repentino;
se observa primero cómo la hierba se oscurece, y luego
se completa cubriendo todo el cielo.
Los hechos. ¿Y qué son?
Él admiraba los accidentes, porque eran gobernados por leyes,
y los representaba (puesto que la ilusión no era su fin)
gobernados por el sentimiento. El fin es nuestra aquiescencia
libremente acordada, la ilusión que nos persuade
de que existe como imagen humana. Atrapada
por un sol vacilante o bajo un viento
que al humedecerse entre las siluetas de la fronda
se dispone a disolverlas, tiene que hacerse constante;
aunque allí, agitándose separados, los inquietos
árboles dejan pasar la distancia, como niebla blanca
que ocupa sus hileras rotas. Debe persuadir



y con constancia, para que no vuelva a disiparse
y revele lo que medio esconde. El arte es él mismo
cuando lo aceptamos. El día cambia. Él lo habría juzgado
exactamente con esa misma claridad, que franquea
las manchas intensas de las sombras que las nubes proyectan,
ahora suprimidas, mediante su explosión de color.
¿Un pintor descriptivo? Si el gozo
describe, lo cual extrae del pincel
los errores de un espíritu, ya así mitigado,
puede renunciar a todo patetismo; pues lo que él vio
descubrió lo que él era, y la mano —firme
ante el dictado de un solo sentido—
encarnó el exacto y total conocimiento
en una caligrafía de placer presente. El arte
es completo cuando es humano. Es humano
si los pigmentos entrelazados, los puntitos de luz
que aseguran el espacio bajo sus hábiles restricciones
convencen, al ser indicio de una posible pasión,
como indicador adecuado a la vez de la pasión
y de su objeto. El artista miente
para beneficio de la verdad. Creedle.

Charles Tomlinson

(Traducción de Alejandro Valero)



Henry Moore: «Mujer de pie en el estudio del artista» (hacia 1928)



Destierros

El hombre olvida que es un muerto
que conversa con otros muertos...
J. L. Borges

Bhopal

I

Porque no quedan horas diferentes
regresaré mañana, cuando haya descansado
de este viaje de gas
de la luz delirante que enloquece a las nubes
de este fango, más aliento que polvo
de estos ojos más grandes que los cuerpos.

Porque no quedan horas diferentes
lo encontraré, de nuevo, acurrucado
frente a su choza que silba ya abatida
por un viento delgado, todavía más fértil
que los huesos de mimbre
del ingenio de olvidos
de esta ciudad callada.

Y junto a él encogido junto a él un niño
que no habla porque él no le escucha
no se mueve porque no puede verle;
porque la piel que aguarda
no acierta a comprender el roce delicado
cuando las horas persisten invariables.

Volví. Hube de recorrer durante varios días
el lugar, me perdí entre los barrios omitidos.

No es fácil la tarea de escoger.
No toda la miseria es igual.

II

Fue una locura. Visité cientos, miles de miradas;
deseaba encontrar la de los ojos quemados, luz y ceniza
que no me averiguara
vencido por un fraude, una cámara amiga, veneno entre las manos.

¿Se me habrá muerto ya esta imagen única, regalo de los pobres?

Mi ayudante resoplaba hostigado por las moscas febriles.
Yo estiraba nervioso de su corbata
impecablemente salpicada.

Y lo hallé, porque allí
ni las horas se suceden distintas
ni las nubes importunan apenas
cuando son sólo gas
que ha tomado la forma
de una arquitectura tolerante y etérea.

Me detuve a unos metros, preparé el objetivo
limitándolo.

Parecía esperarme
con el niño a su lado, con los brazos plegados
con la frente arrasada por un fuego de piedras
en los ojos abiertos
y en ellos vi a un hombre repartido
con su aparato anclado en los pómulos
que movía los pies, muy poco, milímetros
indeciso, incierto, pero apuntando.

Un hombre y tras él
otro que obsequia a los muchachos



con páginas de un viejo periódico
cuya tinta se estaba deslizando hacia el barro oxidado.

Un hombre que comprueba que la muerte no es eso:
la muerte es menos.

Y se oyó un estrépito, lágrimas de hierro,
impacto de metales, cristal sobre la tierra.

El desvío

el goce tranquilizador de compadecer
G. T. de Lampedusa

Me maldije una vez. No hubo consuelo.
No hubo insulto capaz
de quebrarme el alivio
que prosigue al rubor.
El rubor atónito, el rumbo de otra nube:
no más que indecisión cuando
era débil aún la firmeza
de lluvias homicidas y burlonas
sobre la siembra fría.

Yo quise avergonzarme como un dios para morir rosada.

Me maldije: un esfuerzo de flores
me atravesó en los recintos, en los paisajes;
lo vi pasearme bajo el muslo de entonces
recorrerme curioso las arterias dormidas
marchitar la estructura, detenerme la voz.

Contagió su belleza mi descuido
que olvidé junto a un puzzle, gotas imposibles:
lo suavizó en alientos. Y me extravió la ruta
hacia el reptil que fui, jamás serpiente.

Cabeza de lagarto quise ser
para mirar distinto.

O lengua de dragón entre ramas de un mineral tostado, grietas
sin precipicio, pliegues en una piel
que se alzara hasta el barro de todos.

En la noche de flora, la fauna acribillada
a no ser que yo fuese la especie protegida.

Me maldije de nuevo: pude balbucear
el estigma que nadie me escribió
sobre el lago del fraude en que remaba
mi vértebra asesina.

Sin moverme, sin ayuda de brazos
seguía remándome. Parecía lejana
pero ya regresaba, sin moverse de entonces,
hacia la orilla de las buganvilias.
Desperdiciándose, desmembrándome
como un estertor que buscó en mi torpeza
su descanso.

Me hubiera liberado de la culpa
porque ya conocía mi calmante en su garra
la espina desnudada por las curvas de mis antepasados.

Pero quise morir rosada:
en las pestañas de un día irresistible apaciguarme,
de los agravios de la ciencia recubrirme,
sentarme con el hambre, aplaudirle su avance,
detestar la inocencia, golpear con mi risa
el inútil oxígeno del reo.

Y robar la vergüenza de las rosas.

El anónimo

Fue en un combate.

Cerca del sol, la ternura del tiempo, anciana ya,
con las fuerzas de un viento embaucador



lo *mantenía:*
sobre la esquina, delicado
bajo la esquina, su vena más alzada.
Crucificado allí; con la cal, indistinto.

Puedo jurarlo. Sé que ocurrió entre escombros,
no sé si de mi voz o de ráfagas rojas.

La puerta estaba abierta,
enlutecida por el tedio de un cimiento incansable.
Vi dos armas huérfanas en cada mano antigua.
Entre los brazos de la madre-grieta
pronunciaban Sicilia la madera y la calma.

Donde hubo ropa limpia, vencedora
entre destellos de alpaca y pan.
Olía como en sueños
porque ese aroma aquí se desconoce.

La ironía de las plantas, tu jardín
de brisas, el agua, hija del privilegio
y de la alerta. Los sirvientes más tristes:
dentro de la vida.

Tu madre, en el regazo de su mismo vientre,
tan encogida, donde vi las armas,
te despedía muchos años antes de tu muerte.

Él, una sombra diminuta cuando cruzó el umbral,
recuerdo de la luz.

Un agujero sobre el cielo, sobre sus botas
bien lustradas de niños imprecisos
y sangres cenicientas.

Quise huir,
con la certeza del error entre los dientes
como lobos que escaparan de la noche
como las aves rotas
que baten los desechos

conscientes de que el vuelo
es el mejor amigo: el vencido, el ausente.

S. C. S.

daba tristeza verla divertirse
L. A., Clarín

No bastaba la guerra.
Y ofreciste tu brazo de alcanfor
a los logros: por él se deslizaron
como alimañas nerviosas y espantadas
cuando apuntaste el pulso hacia las luces.

Venías del decoro del escote pagano:
de tus faldas,
otras piernas en busca de más cómodo vendaje, iban.
En el cruce, todavía obcecada,
pretendías bálsamo
con el rancio ejercicio de tus pestañas, una.

No tienes suerte,
no tuviste a la suerte en tu regazo
bañado por los usos.
Me pareces obstinadamente imperceptible, de tan sola, de tan poco
qué tienes que ofrecernos ahora
que no basta el mérito
si no es como deber.

Mansos encubridores bostezan con premura.
Qué lento es por aquí el desconcierto,
qué jactancia más tuya, nuestra y expectante,
qué sencilla la antigua peripecia:
No, jamás la relataste en todo su esplendor
pero puedo esperar.

No bastaba la vida.
Y ofreciste tu piel para el manto de abrazos



a los jóvenes nuevos, tintineo de amores extinguidos
qué rencor.

Haz el giro distinto, llevas
la indumentaria que requiere
este encuentro de años, este engaño de ritmos
aún distingues.

También en ti
apenas quedan horas diferentes.
Y estás tú:
está el crujido más tierno
construyendo sus nidos en tus noches.

Qué mejor insaciable mejor complicidad
que la nostalgia de lo no conocido.

Pero te niegas a escuchar
sólo puedes atender
la trayectoria de tus medias fieles,
tú que quieres hilar entre emboscadas.

Aunque sepas
que el azar se resiste a los nombres,
no te bastas.

Somos tierra de todos

Ocupamos la franja más amable de tu abdomen,
de curvatura débil; en tu espacio
dejamos proyectiles y cartas sin destino
cargamento de azules ribereños
y adolescencias.

Fuimos inquebrantables al erigir en ti nuestro reposo,
quisimos aprender de tu quietud la furia:
la cobardía nuestra de ser más precavidos.
Teóricos en lanzas, risueñas puntas de dolor
tragamos con astucia tus astillas.

No hay emblema que ausente nuestra voz
no hay grito oculto, no quedan
gasas, ni soplo, ni caminos, ni sed
detrás de nuestro trazo. Frente a nosotros
hay un poco de horizonte, aún delirio,
una pieza culpable, aquella recompensa:
nuestra carne en tus arcas.

Sí, somos legiones, entonamos metales.

Nuestra vanguardia se fija en tu cerco aliente:
no hay nada más allá de tu cintura,
no existe otra intención que el riesgo de tus miembros,
su desarrollo.

La conmoción del traidor
que cae sobre tu piel
cuando el alba lo exige.

Parecemos verdugos pero somos su intento.
Víctimas de tu vientre,
segmentos de la tierra que todos habitamos.

Somos tú.

Supervivientes
(Viviendo siempre por debajo)

I

Quiero que cuando estés sobre mí
sepas dónde está la ternura
Arturo Ruiz

Y, sin embargo, no quiero que conozcas
la tremenda llanura de las tardes
en el barrio de Abdul,



ni las aguas que huyen de las pequeñas tierras
que lleva en los bolsillos,
ni las calles que se le enredan torpes e incómodas
cuando por ellas cruza esquivando su sangre,
ni los ojos que se astillan
cuando los lame un niño desde el suelo,
ni las manos que se cierran
para tocar el grito,
lavarse con el asma.

No quiero que conozcas a su hermano insólito
que quedó el bidón soñando los misterios de su gente.

No podría creerlo, no sabría creerlo
pero le brotan ya los castigos en el sueño.

En cambio, tú sí sabes que no hay sol
para todos,
que apenas las últimas mañanas se despiden
y sin reconciliarnos
entonces lloras con lágrimas ajenas
privilegios que no te corresponden.

Su hermano no aprenderá a llorar y a él
le he visto almacenar aristas o venganzas
después de cada llanto derrochado, junto a la tierra
dentro de esos bolsillos por los que se deslizan
las primeras simientes del miedo.

Y aunque el miedo no es esto
no deberás llorar cuando te diga
estamos derrotados, derrotados y ciegos, estamos
dentro de la matanza, somos
los inductores del despliegue tajante.

Venderemos, amigo, tú ni llores
a su hermano, a sus hijos, a imposibles animales
que aquí están.

Animales, nosotros
a sus crías, las nuestras
comeremos.

II

Éramos ya bastantes y llegaron las bocas,
llegaron nuevamente las bocas
nos trajeron ligeros apéndices;
venían a callarnos y nos trajeron
la luz y su memoria, el hábito
a los labios,
no el beso:
las bocas no besaban entre gritos.

Éramos muchísimos, cientos, miles
aferrados a un ritmo
aprendiendo la exacta cavidad de los engaños
el artificio sobrio en la sonrisa;
bailamos, recordamos
un compás indeciso
sin dejarnos llevar
por esas cuevas limpias que nos acorralaban,
sin ignorar que el sí, la mordaza, el desgarro
nos acercaba el día y una anterior nostalgia:
otras capacidades.

Cómo nos resistimos,
cómo nos resistieron los instintos
que éramos tantos, tantos,
y entre ellos la calma
y entre todos un miedo.

Y cuando se rompieron las probabilidades
porque se iba alejando una certeza
abrazadas al rechazo
no lo entendía nadie: lo comprendimos todos.

Algunos agitaron las manos
que se usan en las despedidas
en las que se contiene la culpa o el alivio,
el odio, la caricia
        el dudoso homenaje al infortunio.
Cuando éramos muchos, tantos y llegaron.

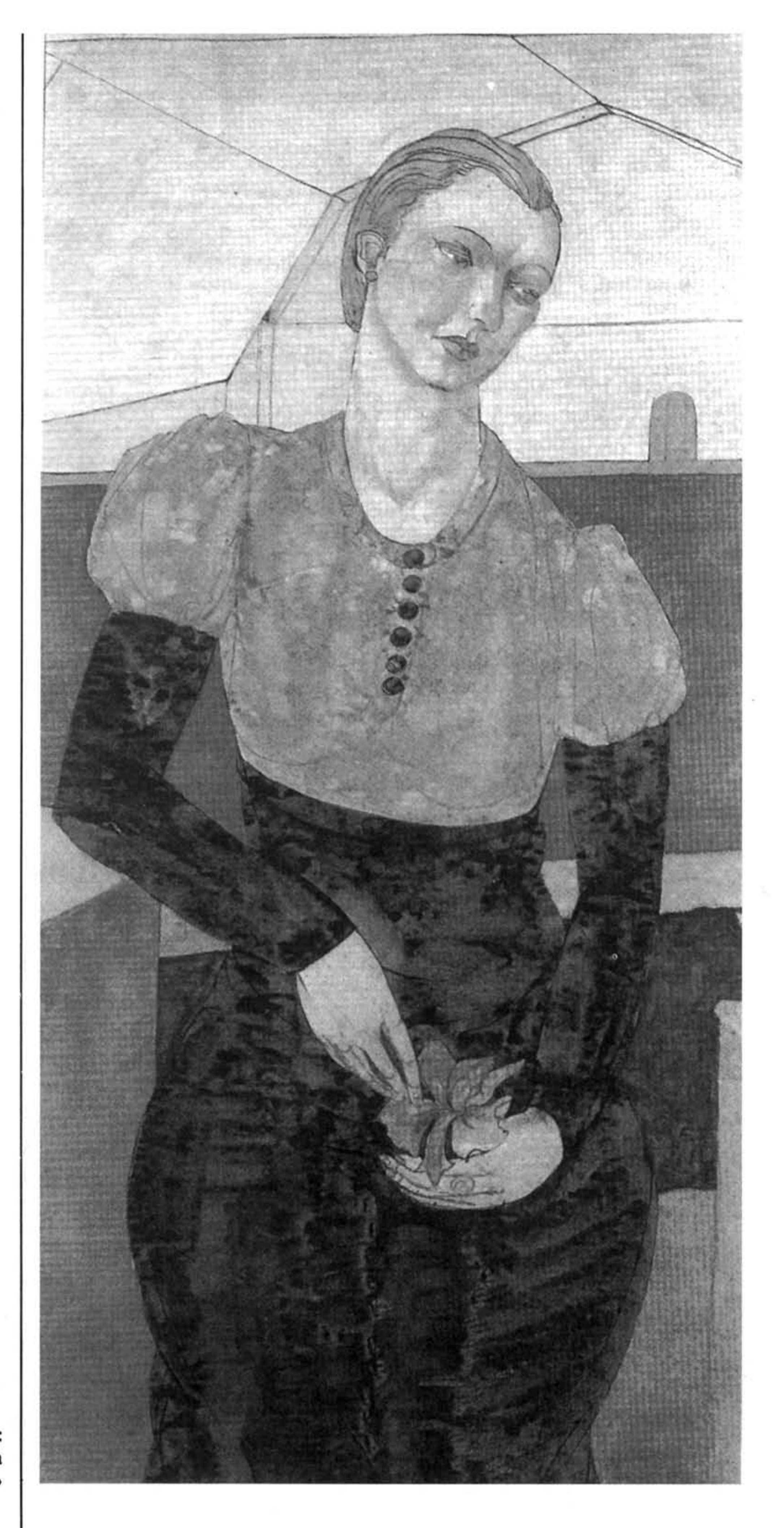


Entonces:
Había una esquinita en el cajón del mueble
que se orientó hacia el Sur
donde los viejos recopilaban sin descuido
las palabras más largas, las hojas tremendas.
Allí los menos viejos
llorábamos a la hora imprevista de la tristeza.
Acudieron también hasta el sótano
los que nunca nacieron
y alguna anciana inquieta les mostraba
las curvas imperiosas de la vida
para que nadie añorara jamás
regresos o premuras.

Porque éramos muchos,
estábamos solos
hambrientos, desarmados, perdidos
y alguien gritó que llegaban.

Ester Quirós





Ithell Colquhoun: «Cartón para autorretrato»



Impura claridad*

Vengo de una doliente lejanía

de un abandono deslumbrado

puro

de una mirada en la que el mundo ardía

★

La noche aguarda
con sus manos mudas
con sus pálidos ríos
como brazos cansados
la noche lacerada
como esta piedra pura
como cuerpo o abismo
abierto a la frialdad
de la negrura

★

Quién serena
las llamas
del tormento

* *Poemas del libro inédito de igual título, reciente «Premio Ciudad de Mérida» y de pronta publicación.*

Quién vela
mi desmayo

Quién defiende este sueño
del acecho del mundo

Oh qué silencio
qué mortal
silencio

★

Apiadáos
de quien ciega la noche
de sus ojos
de quien olvida
la claridad
del filo
de los labios
su desnudez tan mansa
a las heridas

quien funda su pasión
en un hondo sollozo

★

He bebido la hiel
de la noche baldía
trenzado con espinas
una dulce corona

qué desnudez me ahonda
qué espesura me inclina
tan mansa a las celadas
al resplandor de la ceniza

★



Este anhelo
esta sed
de inmensidad
de gracia
de acabamiento
o calma

de ruina
de gozosa ruina

★

Alejadme
de mí

de mis ríos sedientos
de verdor o de ausencia

oh cálida inclemencia

oh nada estremecida
en su impureza

★

Entre tus dedos

cálida
derramada

leve como una hoja

tan ausente
tan pálida

★

La noche
ignora la espesura
de su nombre
el padecer tan claro
de las aguas
su oscura transparencia

★

Somos
esa cálida hondura
que retiene un instante
la tibieza del pecho
su hermosura
su dicha
su cálido sollozo

oh desnudez tan clara
que se goza en el roce
doliente de la piedra

★

Mis labios son memoria
profecía

de una edad de esplendor
y de cenizas

de un tiempo detenido

de una voz que se vierte
calcinada

María José Flores



El bosque vacío
(Final)*

Fue el último verano de mi juventud. No dejé de ser joven de golpe ni abolieron los veranos por decreto, pero ya no fue lo mismo. No lo digo con nostalgia sino observando que allí y entonces (espacio y tiempo inseparables) pasó algo que me hizo comenzar a alejarme del que había sido. Uno de los ciclos, quizá, de muerte y resurrección de esta inmortal vida que sólo la logra vencer la muerte, pero siempre al final.

Dejé mi trabajo en el estudio de arquitectura donde desde hacía ya varios años me pasaba un montón de horas haciendo rayas como un poseso sobre una gran mesa. Al principio me gustaba, y me gustaban todos esos aparatitos llenos de medidas, los papeles, dibujar secciones y fachadas o, ya más avezado, algún detalle constructivo a gran escala. Odiaba las plantas de instalaciones eléctricas, las fontanerías y los cimientos; pero ya no me era posible dedicar todas esas horas a una tarea de la que me había apartado por completo. Llamé por teléfono al jefe de estudio. No podía ir, me había sentado mal una comida. Sí, un cólico, un pescado en mal estado, una espina atravesada de parte a parte de la tráquea; ha sido realmente terrible, lamentable, el médico, los médicos, las parcas enfermeras, tal vez el hospital, podría ser grave, incluso muy grave, un caso delicado y raro como el pez pulmonado y el unicornio. ¿En unas semanas? Tal vez más, hay que pensar en el pescado, en la herencia ponzoñosa, la espina, la tráquea, el mar Mediterráneo, la playa de Escila y luego la de Caribdis. Ciertamente habré de guardar reposo, tal vez en Abisinia con la cintura llena de oro, o en Cabo Blanco bebiendo caipiriñas con Enrique el Incierto, en las umbrías de los igapós, camino del Urubamba, sí, adiós, adiós, os mandaré fotos, con la piel curtida y la mirada extraviada sobre los esplendores indómitos de los días tropicales, os mandaré mis rotrings, mis minas HB, 3H, 2H, las gomas stanled, las cuchillas de raspar, la tabla periódica

* *Tercero y último de los tres capítulos que componen* El bosque vacío. *Los anteriores se publicaron en los números 511 y 527 de esta revista.*

de los elementos, el Neufert, os mandaré mi bata, el tarro de amoníaco, el afilalápices, la suma de los escalones: 17-34-51-68-85-102, etcétera, hasta llegar al último piso desde donde saludo a todos los colegas y a la afición en general. Adiós.

Era sábado por la mañana. Acababa de despertar, pero no quería ver el sol, demasiado brillante y ufano. En la casa se oía a Nicolás trasladar el caballete de sitio, mover sillas, tirar a cada instante de la cisterna del baño, abrir las ventanas, poner la cafetera (lo único agradable), y todo eso significaba que Nicolás estaba pintando. Cuando me encontraba a punto de volver a dormirme entró en mi habitación para preguntarme si me gustaba el azul turquesa que tenía en la paleta. «Prefiero una tostada con café», le respondí. «Muy surrealista lo tuyo» —dijo el pintor con una expresión que a mí me dolía oír, pero que él aplicaba con generosidad a todo lo que le parecía raro. Se sentó a los pies de mi cama y encendió un cigarrillo. Nicolás no decía nada, sólo me miraba de forma penetrante, como si estuviera leyendo en los pozos de mi resaca. Al fin se arrancó: «Tienes ojeras, se te está poniendo cara de milenarista. Anoche te sentí llegar, no creas que estaba dormido, ni mucho menos: andaba con eso de lo espiritual en el arte. Un libro difícil. Lo dejé y comencé otro sobre el azar y la necesidad. La verdad es que no pude pasar del título porque me hizo pensar mucho. Debe ser algo así como el que la sigue la consigue, pero la encuentra siempre que uno esté en el caballete. Porque si no estás en el ajo es como comer sin abrir la boca, nadar sin agua, pensar con las cosas mismas...» «Etcétera, Nicolás». «Sí, lo importante es la labor diaria, el trabajo, permanecer atento. Si la inspiración llega, que te coja confesado. Esto lo dijo un poeta. Es verdad que todo lo demás, la chispa, la gracia, el duende, el no sé qué, ya sabes, lo que está en el aire, es imprescindible. Pero óyelo bien, despierta, el caballete es frígido y necesita un buen seductor. Es como uno de esos caballos que en cuando se sube un novato va directo a la zanja de riego, y ¡zas!, al agua; y un maestro lo que logra es hacerlo dar saltitos, paso español, inglés, vaquero, etc. ¿Me sigues? Ahora bien, si dentro de ti no está la pintura, es inútil que la busques fuera como un jornalero: no saldrás de pobre, de oscuro retratista, autor de mónadas perfectas y perfectamente imbéciles. Si tienes sueño me lo dices, que me marcho, sólo estoy haciendo algo de tiempo mientras se seca una zona del cuadro. Ahora lo verás. Te voy a preparar un café cargado para que te levantes. Una persona joven como tú durmiendo en una mañana de verano como ésta es algo lamentable».

Nicolás volvió a su estudio y continuó haciendo ruido, ordenando libros, cambiando discos antes de que comenzaran a sonar, hablando desde el pasillo sobre lo que podríamos hacer aquel sábado. La casa olía a trementina



y a café. Decidí levantarme. Nicolás había preparado con uno de sus cien brazos, un copioso desayuno: tostadas, magdalenas, patés, mermeladas y el humeante café. Quizás haya pocas cosas en la vida tan buenas como un buen desayuno. Estaba claro que Nicolás no pensaba dar ni una pincelada más en todo el día. Se le veía con ganas de aventurarse iniciáticamente de Salduba a Málaga, y luego quizá, sobre las dos de la mañana, regresar a Salduba, pasar por lo de Cárleton para ver quién había por allí y luego a Pepe Moreno, pedir un whisky, echar un vistazo a la pista de verano, invitar a la rubia platino de ojos azules y aire ingenuo, pero que sabe lo que quiere o tal vez quiera saberlo, a tomar una copa con nosotros: ella tiene una amiga que apenas si habla español, ni inglés, pero se entenderá muy bien conmigo en tagalo, lengua que hablo sin acento, y quizá le apetezca fumar un poco de kif, cambiar de sitio, ir a tomar algo al puerto, algo ligero de comer dada la hora tardía y luego y luego y luego. Pero el primer paso es salir a la calle, bien duchados y con un ligero olor a agua de colonia, acercarnos a la zona de los bares y, después de hojear el periódico, probar las barrocas ofertas de tapas: sardinas, jureles, boquerones, chanquetes, sepias, todo ello regado con cerveza helada. Antes de beberse cada cerveza, Nicolás afirmaba que lo más importante es vivir y que todo lo demás (?) es secundario. ¡Como para no estar de acuerdo!

—Vivir es lo más importante, ni enamoramientos ni gaitas, Juan. Ya verás cómo todo cambia con los años. Eso de depender de una persona de manera exclusiva..., no, no, eso no es para mí. Hay que descender. Al mundo hay que vivirlo desde el vértice mismo donde confluyen las piernas: la gruta de Alí Babá y los cuarenta ladrones, todo un tesoro; pero óyeme y deja de poner puntos y comas, que parece que estoy aquí comiendo y bebiendo solo.

—No me he ido, Nicolás, pero es que no dejas de hablar a nadie: hablas y pides cervezas y chanquetes y mojamas y más cervezas y conchas finas y entrepiernas, y vida por todas partes como si esto fuera una feria y nosotros estuviéramos dando vueltas en un tiovivo.

Nicolás no me oía: estaba concentrado en unas coquinas que le hacían saltar las lágrimas, y se acordaba de su madre, que las preparaba de manera impar.

—Sigue, Juan, que yo te oigo. Pero lo mejor sería que nos tomáramos un cafelito. Son las cuatro de la tarde; buena hora para coger el coche e irnos tranquilamente a Málaga.

Dicho y hecho. No mucho más tarde llegamos a Málaga y fuimos directamente a una dirección que Nicolás parecía conocer bien. Cuando una voz de mujer preguntó que quién por el portero automático, Nicolás respondió con aplomo y con un no sé qué de grito de guerra, «¡El bigotes!». Lo miré



sorprendido. Subimos. Una señora de unos cincuenta años, muy arreglada pero suelta, nos abrió la puerta y saludó efusivamente a Nicolás que, mientras la besaba, giraba hacia mí para presentarme. «Pasad, pasad. ¡Pero cuánto tiempo sin verte!». Llegamos a un saloncito donde había dos mujeres jóvenes que se levantaron al vernos y nos besuquearon. Yo no sabía qué hacer y me apresuré a sentarme. En cambio, Nicolás se movía con gran desenvoltura y observé que allí todo el mundo le conocía; no sólo la «madame», también las dos jóvenes y las que llegaron a la sala unos minutos después. Estábamos rodeados por ocho o nueve mujeres, ligeras de ropas, animadas en una tertulia que yo no acababa de comprender del todo. En un momento dado, Nicolás me miró y me preguntó a quién me llevaba. Al verme algo desconcertado, se apresuró a interpretarme. «No te preocupes por eso, yo te invito». No, no era eso, aunque no me sobraba el dinero; se trataba de Julia. «¿Cómo?», preguntó más desconcertado que yo. «Pues es así —le dije en un apartado—, no puedo hacerlo, no puedo hacerle esto a Julia. Será mejor que tú hagas lo tuyo y yo me quede aquí, ¿de acuerdo?». Nicolás se volvió hacia las mujeres y con una expresión cómica les explicó lo que llamó un «problema metafísico». «Pero —añadió—, yo me llevaré ración doble». Nicolás desapareció con dos chicas y yo me quedé solo en la sala con cinco o seis mujeres que me miraban, como comprendí poco más tarde, con algo de admiración. Nuestra conversación versó sobre los males de este mundo y sobre la falta de inocencia. Después de los primeros minutos de nerviosismo, comencé a sentirme a gusto y, con precaución, les solté algunas pequeñas parrafadas sobre el amor, la fidelidad, y otros temas afines. Una de ellas me contó que tenía novio y que jamás le era infiel. «No, no lo soy, porque yo no siento nada con los hombres que vienen aquí y con él sí, él sí existe; además, jamás beso en la boca a un cliente, puedo hacer cualquier cosa menos eso». Otras se animaron a contarme sus situaciones afectivas y yo las oía con atención. En nada de tiempo, aquello se había convertido en un consultorio sentimental. Se habían sentado todas cerca de mí, en corro, y todas esas putas y yo parecíamos ejercitarnos en un cursillo de buena conducta con voluntad redentora. Cuando salió Nicolás, nos hallábamos en plena cháchara. Una de ellas sacó un pañuelo para secarse las lágrimas, y yo me levanté con el corazón algo acongojado por el pobre destino de mis contertulias. «Vámonos, le dije a Nicolás, vamos a llegar tarde». Me despedí de ellas con besos y carantoñas, y a punto estuve de arrepentirme de mi «problema metafísico», pero ya era un poco tarde para eso. Salimos de la casa. Yo iba tan contento como un cura que hubiera salvado a un infiel de las puertas del infierno.

—¡No sólo no te acuestas con ninguna de ellas, sino que encima las haces llorar! —dijo Nicolás mientras nos acercábamos a un cine donde proyectaba películas de «arte y ensayo».



No respondí. A la salida del cine, donde vimos algo realmente complicado, tomamos el coche y nos dirigimos hacia Salduba. Hicimos el viaje en silencio. Un silencio sólo interrumpido por Nicolás al llegar a nuestra calle. Me dijo que tenía una sorpresa para mí, «bueno, en realidad no sé si te gustará, lo mejor será que entremos en casa y comamos alguna cosa ligera mientras te lo cuento». No dije nada. Nicolás me miraba y sonreía. Yo no lograba imaginar de qué podía tratarse, pero tampoco me importaba mucho.

Después de comer unas frutas, Nicolás desapareció y volvió con algo entre los dedos. No podía ver qué era. En su cara había un gesto de complicidad que no lograba entender.

VI

—Tengo dos, y son de una calidad excelente. ¿Te atreves?

Yo no había tomado nunca un ácido, y tampoco sabía qué efecto producía aquello. Me mostró dos pequeños triángulos en la punta del dedo índice. Eran algo más grande que la cabeza de un alfiler. Me eché a reír, más desorientado que contento, y le pedí que me dejara uno para observarlo bien. No me atrevía a preguntarle a Nicolás qué hacía aquello dentro de uno, o qué hacía uno con aquello dentro. Comprendí que si iba a tomarlo no debería pensarlo mucho. Me chupé el dedo con el ácido y tomé un trago de whisky. Nicolás se sorprendió ante mi rapidez, y pensé entonces si no me habría precipitado. Nicolás dio vueltas por la habitación, puso un disco, volvió a llenar los vasos, fue a su cuarto, volvió y, al fin, se sentó, para tranquilidad de los giros interestelares.

—¡Adentro! —gritó, y lo hizo tan fuerte que casi consiguió asustarme.

—Bueno, ¿y ahora qué hacemos? —le pregunté.

—Nada; no hay que hacer nada. Las cosas se harán solas. Tampoco tienes que esperar nada. Te fumas un cigarrillo, bebes, escuchas música. Haz lo que quieras, pero no te preocupes de nada. Y recuerda, recuérdalo siempre: te has tomado un ácido. Esto es un viaje y va a durar unas horas, no sé cuántas. Pero luego volvemos, tenemos billete de vuelta, es importante que lo sepas. Ése es todo el secreto.

Sus palabras lograron lo contrario de lo que se proponían: me intranquilizaron. Comimos algo y bajamos al puerto en coche. La noche brillaba como un cristal. Nicolás me propuso ir a La Caverna, una especie de pub a la andaluza. Dejamos el coche y nos pusimos a caminar en silencio, y no sé en qué estaría pensando él, pero yo me escudriñaba por todas partes buscando alguna señal, un síntoma, una presencia de ese «viaje» que Nico-

lás me había anunciado. Pero no sentía nada especial; todo estaba igual que siempre: las cosas permanecían en su sitio dentro y fuera de mí. La Caverna estaba tranquila, alguna pareja y cuatro o cinco solitarios en la barra. Sonaba flamenco, tal vez fueran unas seguiriyas. Sentí deseos de hablarle a Nicolás de Julia, y así lo hice: volví sobre mi tema favorito. Nicolás me miraba y asentía no sé si comprendiendo o creyendo que alguna vez se me pasaría la ofuscación. A nuestra derecha estaban dos gitanos que hablaban muy expresivamente. Uno de ellos estaba nervioso, parecía hacer esfuerzos por contenerse. Volví a Julia. Nicolás sonreía y trató de quitarle importancia a mi preocupación. Pero yo insistía como emborrachado con la herida. A mitad de una frase me detuve y miré de nuevo a los gitanos. Hablaban de forma intrigante. El más alto se agitaba como un temblor. El otro, seguía sentado en la banqueta, con un aire burlón, desafiante. La música arrastraba, tiraba de dentro como quien saca agua de un pozo. El más alto permanecía de pie, no sé si esperando algo, una señal, una palabra. De pronto, recogió los brazos hacia atrás, y el que estaba sentado sonrió, como si hubiera vencido. El gitano alto zapateó, flexionó ambas piernas y fue agachado, casi invisible, hasta una pequeña tarima de madera situada a un lado del local. Yo le vi: los ojos encendidos —pero no de agresividad— y el giro violento de la cabeza dirigido a su compañero. Tenía los ojos negros, penetrantes. Entonces bailó, bailó para el gitano, mirando a su amigo que había comenzado a jalearle sin bajarse del taburete. Fue un baile rápido, una llama agitada que de pronto se aquieta y el aire gira a su alrededor, sin tocarla. Le oí volver a su lugar, como un rumor. No llegué a verlo. Supe —aunque ignoro en qué términos— que había vencido a su amigo. Lo había conquistado. Pero sólo le oí volver, tan sólo el ruido de sus pasos. En mi retina seguía clavado el remolino de su cuerpo, la sombra que fue desplazando con sus brazos hasta que consiguió detenerse. Miré a Nicolás y le vi muy lejos. No sabía cómo dirigirme de nuevo a él. Me extrañó que se hubiera retirado tanto. Me sentí angustiado y le pedí que saliéramos del lugar. Cuando subimos las escaleras volví a ver al gitano bailar. Me di la vuelta, pero comprobé que estaba quieto, mirando a su amigo que le hablaba como si le explicara algo. Sin embargo, el baile continuaba, incansable, buscando el centro, dibujando el espacio, desdibujándolo.

—Vamos a caminar un rato. ¿Recuerdas lo que te dije?

Moví la cabeza afirmativamente. Me he tomado un ácido, sí, ¿y qué? ¿Qué quieres decir con eso? Miré a Nicolás esperando una respuesta, pero comprendí que yo no había hablado, y que ya era tarde para esperar una respuesta.

—No tiene importancia —dije.

—No tiene importancia ¿qué? —inquirió Nicolás.



—Lo de antes —respondí con seriedad.

—¡Ah!

Bajamos hacia el mar. Todo estaba desierto por la zona en que fuimos, aunque normalmente en esa época del año solía haber gente paseando. Era mejor así, me daba miedo la idea de encontrarme con alguien y que me hablara. Intenté decírselo a Nicolás, pero no me salía la voz, sólo el comienzo de la frase, la primera sílaba de una palabra impronunciable. Aunque esa palabra era cualquiera, las palabras de todos los días, parecía que ahora hubiera descendido a su propia raíz y esa raíz carecía de sonido. ¿Cómo decirla? Y más que pensar, veía, y comprendí que el tiempo del habla era muy inferior al de las visiones. Intenté ayudarme con la gesticulación para darle a entender a Nicolás mi problema de sincronización. En ese momento me preocupaba mucho que me entendiera y hacía tremendos esfuerzos por hablar. Momentos después pisé un charco producido por una boca de riego mal cerrada, y lo vi levantarse desde mis pies, alrededor de ellos, lentamente: primero como una superficie de goma que se alterara, luego fragmentándose en girones y gotas. No pasaba el tiempo. Para cualquier observador que no fuera yo, aquello sólo duró un par de segundos, pero yo habría podido medir en minutos aquel acontecimiento. Y estaba ocurriendo de verdad, porque lo viví y lo vi. El tiempo es blando. Daba igual lo que yo hubiera tomado, porque a veces unos espárragos o un solomillo a la pimienta nos cambia de humor, nos sienta mal y vemos el mundo de manera distinta en plena arcada, por ejemplo, o nos hace soñar con ángeles o con demonios, según responda el aparato digestivo. Todo altera. Miré en ese instante dilatado a Nicolás, pero ya no necesitaba explicarle nada: supe que él lo sabía. Lo supe sin saberlo, como si hubiera alcanzado el tao, cosa que tampoco es difícil, dicho sea de pasada.

El paseo marítimo estaba a oscuras y era muy largo. Nunca había visto nada igual. El caso es que alcanzaba a ver su final, pero eso no lo disminuía. Me obsesioné con la necesidad imperiosa de recorrerlo. Se lo dije a Nicolás, pero a él no le apetecía, «es largo, sí, pero por eso no vamos a ir de una punta a la otra, como si tuviéramos que agotarlo». Ciertamente, no era necesario. El mar se me hizo patente, estaba a mi izquierda: masa oscura que parecía devorarse a sí misma y expulsarse, desgarrarse y contenerse en una afirmación y refutación continua... Yo no quería acercarme, pero me sentía atraído por su ominosa oscuridad. Me puse a temblar y me habría echado al agua si Nicolás no me hubiera cogido del brazo apartándome de allí.

—Ven, ven, vamos a ir a *The Old Vic.* Tal vez allí haya ambiente. Por aquí todo está muerto.

Nos pusimos a caminar, pero yo creí que no llegaríamos nunca. Cada paso que daba lo veía desarrollarse, y cada alteración —cambiar de acera, leer un letrero, detenerme— me resultaba toda una aventura psíquica, como si hubiera descubierto la tapa que oculta todas las conexiones eléctricas y las viera moverse, la maquinaria del motor, en vivo, en plena actividad, y todo al mismo tiempo. Ya no podía pensar a voluntad, sólo de manera intermitente sentía lo que llamamos conciencia, pero eso, la conciencia, se había diluido por los cinco sentidos y por lo que éstos percibían. Para decirlo con otras palabras: el sujeto que yo era, hasta entonces delimitado, sitiado en mí mismo, en mi epidermis, había abandonado su carcaj y era agua que se extendía por el mundo innombrable. Esto era así, aunque quizá no del todo, o no siempre, porque en algunos momentos podía darme cuenta de esa mismidad llamada persona y que a pesar de todas las irrealidades del sujeto nos hace ser un destino, tener un alma, haber nacido, tener una muerte.

Al fin llegamos a *The Old Vic.* Había mucha agitación en la puerta: varios hombres se revolvían con violencia. Uno de ellos parecía un toro desde los hombros a la cabeza: tenía el pelo muy corto y crespo, el cuello grueso y muy moreno. Resoplaba. Uno del grupo intentaba calmarlo, pero era inútil porque sus contrincantes lo provocaban. Yo no lograba entenderlos a pesar de que tenía toda mi atención puesta en ellos. Sin saber cómo, me acerqué al grupo instintivamente y me encontré frente al más violento, el de la cabeza táurica que emanaba una energía ominosa. No creo que yo fuera a decirle nada, pero me sentía atraído por ese remolino de fuerza que se agitaba en su testuz, tal vez como los insectos revolotean alrededor de una lámpara. Antes de que pudiera tomar conciencia de dónde estaba, el táurico me propinó un tremendo empujón en dirección a la puerta, y entré en la discoteca dando tropezones, intentando detenerme y apoyándome en todo lo que me salía al paso. No lograba recuperar la verticalidad, y sentía que me iba la vida en ello, porque si seguía cayendo perdería de manera absoluta el control, ya bastante diezmado. Por una décima de segundo me sentí ridículo, pero pronto lo olvidé: no tenía mucho tiempo para pensar en mi imagen que en ese momento se debatía entre la gente, no muy diferente, creo, a la de un borracho que no se puede tener en pie. La música estaba reventando mis oídos y el color de la moqueta de las paredes me hería como si me desgarrara el iris. Todo era demasiado para mí: el poliedro de cristalitos reflectantes que colgaba giratoriamente en el centro de la pista de baile, los movimientos entrecortados de la gente que se agitaba al son de la música, todo ello lo sentía en mi piel, en la carne, como si la realidad se estuviera zurciendo en mi cuerpo al tiempo que lo desgarraba. Al fin logré encontrarme de pie por un momento, casi



dueño de mi verticalidad, pero continué dando bandazos empujado caprichosamente por los colores y los sonidos. Volví a caer, y para mi desgracia lo hice sobre una chica que estaba sentada con alguien. Estaba allí, encima de ella, mientras la pobre trataba de zafarse de mí. Su novio, o quien fuera, me puso de pie y me empujó contra la barra roja del bar. Al volverme me golpeó brutalmente en el estómago. «La próxima vez te baño en sangre», escupió la criatura sobre mi rostro. Permanecí allí, de espaldas a la barra, con los codos apoyados en ella, como si esperara a alguien. Caí en la cuenta de que no me dolía nada, a pesar de que un momento antes me había sentido morir al recibir sus golpes. Sin embargo, era incapaz de moverme. Todo sucedía tan rápido y tan fuerte que me sentí paralizado. Al levantar la vista vi a Nicolás, sonriente, con una copa en la mano. Grité su nombre como quien grita ¡taxi! a las cuatro de la mañana en un barrio de delincuentes. Cada letra de su nombre se fue destrozando en mi estómago, en la garganta, en los dientes, y consiguió salir al exterior como un aullido. ¿Era acaso el dolor del golpe transformado en unas sílabas? Sin embargo, nadie se inmutó, todo el mundo continuó su ritmo vertiginoso, y Nicolás se acercó hacia mí con una sonrisa satisfecha y bobalicona. «¡Sácame de aquí! ¡Sácame de aquí!», le grité cogiéndolo del brazo con tal fuerza que él no dudó ni un momento en llevarme a la calle pensando, quizá, que había enfermado. El aire, ligeramente fresco y húmedo de la noche, me serenó un poco. El aire y el silencio. Me recobré lo suficiente para poder comprender que algo demasiado raro me estaba sucediendo. Aquello era absurdamente extraordinario, enloquecedor en algunos momentos. El mundo había cambiado. Lo curioso es que no era tanto que las cosas hubieran cambiado como que eran profundamente distintas, pero no en el sentido en que podemos decir que las frutas, la arquitectura y las costumbres de un pueblo de la India o del África profundo me podían ser raras, nuevas, desconocidas o distintas. No, era otra cosa: todo aquello era *otra cosa.* ¿Lo extraño? ¿Era la extrañeza en un grado extremo? Podría ser. Los coches eran distintos, las casas tenían otro aspecto, Nicolás estaba lleno de filamentos, él era esos filamentos enlazados de manera armoniosa, el aire brillaba, y el cuerpo me resultaba desconocido. Y lo peor era que no podía pensar, todo mi pensamiento era un fogonazo, al mismo tiempo y en todas las direcciones.

—Nicolás, tengo que pensar, ¡tengo que pensar! Trataré de contar: uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete... Antes de llegar a diez ya estaba hablando de otra cosa, o me callaba olvidando que me había propuesto llegar al diez. Cuando descubría que me había olvidado de mi cuenta, lo intentaba otra vez: uno, dos, tres... y de nuevo lo olvidaba. La conciencia se me diluía como un líquido denso: notaba cómo se iba fundiendo con todo, pero algo,



en estos momentos que describo, me decía que había una presencia tanática en todo aquello. A veces pensaba que estaba pensando, pero pronto ese testigo se disipaba. ¿Dónde estaba? ¿Qué lugar ocupaba cuando no estaba allí? ¿Era un lugar? Mi mundo verbal estaba desapareciendo y con él mi antigua percepción de las cosas. No siempre la extrañeza latía bajo la piel de esa realidad. Podía sentir también que la herida se había restañado, que todo era un mismo latido, que yo era una totalidad indivisible, y que el acto de percibir, lo percibido y ser era todo una misma cosa sin centro. Un doble movimiento me habitaba: por un lado esa fusión exaltada, ese *uno* plotiniano; por el otro, la necesidad de retenerme, de afirmar mi individualidad ante lo innombrable, el mundo del que yo era parte y parecía refutar mi individualidad. Caía, caía por un resbaladero y trataba de retenerme, con lo cual estaba a punto de saltar fragmentado en miles de pedazos.

Nos sentamos en un banco de la alameda, sin hablarnos. No sé el tiempo que estuvimos allí. Yo contemplaba los árboles y las flores de un jardín cercano. Los miraba, pero si tengo que decir más exactamente lo que ocurría, he de recordar que el acto de mirar implica un objeto y un sujeto relacionados por una distancia, y que sin ella no se puede dar el mirar; pero cuando yo miraba en aquella alameda, sólo había una presencia que se contemplaba, y esa presencia era todo, el árbol, el seto, el murete de ladrillos y yo. Yo veía, yo era lo que veía. La percepción, como me había ocurrido esa misma noche con otras experiencias, estaba escindida por momentáneos instantes de conciencia que proclamaban tanto que aquello era maravilloso como terrible.

Con la lentitud de la angustia vi la llegada del amanecer, la luz del alba, y sentí un gran escalofrío. Sentí que había muerto para los otros y que aquello que vivía era sólo un tiempo, o mejor, un espacio sólo para mí, algo que ya no pertenecía al mundo. A su término, cuando terminara de llegar la luz del amanecer, me esfumaría, me disiparía con la noche que ya llegaba a su fin. Me dije que había ido demasiado lejos como para poder volver a tomar café con cualquier vecino. Pocos son los que después de bajar al Hades, vuelven para contarlo, y yo sentía que me había alejado tanto del mundo por mí conocido, que lo que se acercaba con la leve luz de alba, era la muerte. Había percibido, vivido, que se podía estar durante siglos en un solo minuto, y pasar toda una vida en un abrir y cerrar de ojos. Ahora lo entiendo todo —le decía a Nicolás—, ahora que ya he muerto. Me senté en el suelo y lloré, lloré por mí y porque no iba a ver más a Julia, ella que habitaba el otro lado de este límite que se precipitaba para cerrarse sobre mí.

Nicolás trataba de hablarme, pero yo no lo entendía; estaba demasiado entretenido con mi llanto y mi lamento. La conciencia de la muerte me



había refrescado un poco: por un momento me di cuenta de que podía pensar en ello, en mi desaparición, pero notaba que no podía salir de ese pensamiento. Estaba encerrado con un juguete rabioso: el yo. Lo que se estaba muriendo era él, y en el mareo de su derrota, se había vuelto con saña y me decía que me moría, que todo él era yo.

Nicolás me repitió varias veces que la dosis no había sido tan fuerte, pero que habíamos tomado algo de alcohol y que, además, la primera vez ocurren cosas extrañas, especialmente el miedo a lo desconocido. «Deberías tranquilizarte —me dijo al mirarme de frente como buscando por dónde andaba— y subir al coche. Iremos a dar un paseo y luego a casa». Así lo hicimos. Fuimos hasta el coche, pero antes de llegar vi una inmensa luz. Todo estaba iluminado, pero no por focos eléctricos ni por el sol: era una luz reflectante que cada cosa emanaba, una luz de nieve.

—¡Nicolás —le dije como en trance— no volveremos, hemos pasado la línea que divide los dos mundos: la noche es negra y blanca. Lo supo Nerval, hoy lo sé yo. El camino de todos es el camino de nadie: somos ya apenas sombras de la memoria!

—¡Sube, sube al coche! Eso no es más que literatura, estás lleno de literatura..., de la mejor, eh, no me mires así, pero letra al fin y al cabo. ¡Mírame a mí! —gritó Nicolás, y los dos debimos sentir a un tiempo lo ridículo de todo.

¡Mírame a mí! —grité sin poder dejar de reír. Estábamos cada uno a ambos lados del coche, con las manos en las manillas de ambas puertas, pero incapaces de entrar. La risa nos doblaba, y cada vez que nos mirábamos nos reíamos con más fuerza. Nos reíamos con todo el cuerpo, convulsos y con los ojos llenos de lágrimas. Optamos por dejar de mirarnos, porque cada vez que nos veíamos, veíamos nuestros pensamientos y lo que veíamos era una gran risotada. Al fin pudimos entrar en el coche y volvimos a caer en la carcajada que, de seguir, no hubiera dejado nada de este mundo en pie, y menos que nada la nada.

Llegamos a casa y Nicolás puso sin volumen alguno la parte coral de la novena de Beethoven. Nos parecía increíble, pero la oíamos: no como algo externo sino como si la música lo fuera todo. El sonido no estaba separado de lo que veía, de lo que podía tocar.

Oír, ver, tocar, encender un cigarrillo e irme por el humo, en girones, abriéndome y dispersándome por la habitación: humo soy, humo sobre la superficie de este cuadro de burbujas, hombres encerrados en burbujas, cristalizaciones, mónadas, crisálidas. He roto mi burbuja y soy humo en forma de pez, mirada azul en un mar glauco, barco, goleta, velero sobre el mar quieto de mi memoria. Sobre el aire soy pájaro, viento, brisa nocturna que mueve y dispersa este humo: soy dispersión, címbalo, tímpano,

onda abriéndose en este lago silencioso: onda concéntrica dilatándose hacia la totalidad del día que se abre, sístole y diástole, perihelio y afelio. Noche de noches, instante cenagoso, limo del que rescato una palabra encendida girando en la palma de mi mano, sonido, sentido: el cuerpo es el lugar de la música, el cuerpo es el lugar del lugar, el espacio de todos los espacios y tú giras en él, gacela de ojos claros, pasajera del aire, incipiente yerba azul sobre la grieta de mi delirio: tú estás aquí, allí, estoy, caderas de agua, cangilones de la sed por los que subo hasta la fuente, labios que pronuncian mi nombre y desplazan la niebla y los muros arenosos de mi boca, filamentos de colores, cintas, gritos de bacantes en mitad de la tarde ática, y el deseo como una banda de Moebius; sin comienzo ni final. Alguien canta, y de pronto este hambre terrenal, este recuerdo contagiado a mis pupilas de un bacalao al pil-pil. Más allá de este pil-pil no hay nada: todo está aquí, en este espacio que toco con mi cuerpo, en esta grata superficie del mundo reverberante.

—Juan, no hay bacalao al pil-pil, pero sí una lata de raviolis. ¿Por qué no los calientas y les añades un poco de mantequilla cuando estén listos? ¿Te parece?

Teníamos hambre y una sensación metálica en el estómago. Ya había amanecido del todo y notaba con malestar que volvía a ocupar mi sitio en el mundo, el sitio de siempre. Pero este lento desembarco a las orillas de mi vieja fortaleza se alternaba con significativas ausencias del intermediario: estar y no estar al mismo tiempo, en una suerte de contradicción instantáneamente resuelta. Sin embargo, a pesar de cierto malestar del que ya he hablado, algo en mí quería regresar al estado anterior. Era un sentimiento que surgía en los momentos de plena conciencia.

Los raviolis, acompañados con una cocacola, me fueron devolviendo al mundo de todos los días. Pasado un rato, volvimos a salir y nos fuimos a la playa donde nos sentamos en la arena, de cara al mar. Todo estaba despertando a una nueva vida; el mundo volvía a nacer. Me sentí triste, solo. ¿Qué iba a hacer ahora? ¿Qué podía hacer? Las olas se sucedían, rugiendo lentamente en su caracoleo sobre el alféizar de conchas y piedras de la orilla. El sol cegaba. Frente a mí, cubiertas y descubiertas instantáneamente por la leve espuma de las olas, surgían racimos de piedras preciosas entre las algas. Las olas se sucedían y mi memoria bajaba a su raíz como una piedra que busca el fondo. Por un momento sentí en mi alma, o en términos de cocina, en mi cacerola bullente, un sonido: pil-pil, pil-pil. La salsa estaba lista, algo se había mezclado quizá definitivamente, ¿pero qué? *C'est la mer mêlée au soleil.* Era la mar mezclada al sol, sí era mi infancia y era mi vejez, era la primera luz de los días infantiles y la última, era el tiempo que al deshacerse tomaba forma, no en mármol, en una ola



que nada más formarse se hundía en la masa inmensa y móvil de la que había surgido.

No sé cuánto tiempo dormí después de todas estas alteraciones se desvanecieran, pero sí recuerdo que la sensación de extrañeza era tan grande que no pude permanecer, una vez pasados los efectos, demasiado tiempo consciente. Dejé mi habitación lo más oscura posible y me metí en la cama como quien busca el olvido. Pero el olvido ¿de qué? Olvidar tal vez el haber pasado a un lado de la realidad donde el acuerdo no era humano, sino cosmogónico; olvido de haber tocado tan a fondo que lo vivido me iba a resultar incomunicable y por lo tanto me sentía como un monstruo, alguien que a causa de sus experiencias carecía de semejantes. Esa experiencia de fondo era única, aunque otros la hubieran podido vivir alguna vez, pensaba. Quizá comprendí que toda experiencia profunda es incomunicable, aunque tratemos de hablar y escribir sobre ella; quizá vi que en el fondo todos estamos solos, y esa visión tan vívida me resultaba lacerante. Volvía, sin darme cuenta, al principio, a ese momento del comienzo de la adolescencia en que uno es estigmatizado con alguna peculiaridad que creemos nos diferencia de todos los demás radicalmente, como aquélla del nombre a la que, de alguna manera, volvía una y otra vez de manera metafórica. Y en el fondo de todo eso se podría pensar si no latía otra pregunta, la pregunta sobre la legitimidad, que los psicoanalistas podrían situar en la pregunta sobre el padre, pero que a mí me parece una explicación algo grosera, porque intuyo que la legitimidad viene de la percepción de que somos poco, o con otras palabras: de una carencia de ser. Estaba confundido. Es verdad, sabía que el amor era el vínculo, pero lo que sentía esa mañana frente al mar era la más desnuda soledad. Sí, me daba cuenta de que estamos solos, y que aunque podemos trascender esa radicalidad, es inevitable volver a ella, y que ocultarla sólo nos podía llevar a una mentira sobre la que difícilmente se podría crecer.

VII

Era verano, y al final de ese verano Julia se iría a Madrid y yo también. No sabía cómo iba a vivir allí, pero en ningún momento pensé que debía buscar un trabajo. Julia iba a estar en una casa que la familia poseía en Madrid, y yo me hospedaría en una pensión. Nicolás había prometido ayudarme al principio, aunque no sabía cómo. No le gustó que fuera a dejar su casa en Salduba, pero se lo solucioné al sugerirle que Guillermo se la podría cuidar. Así fue: Guillermo aceptó sabiendo que su hija le ayudaría y pensando que una entrada extra de dinero no le vendría mal. Tanto Julia

como yo frecuentamos ese verano más a Guillermo. Era raro el día en que no me pasaba un rato por su casa. En cuanto a mis padres, que se quedaron al inicio de este libro, quizá no es mucho lo que pueda decir, al menos no en el sentido que este relato se desarrolla, porque aunque parece caber todo, no es así si se fija uno bien. Mis padres se habían quedado atrás y yo había emprendido el vuelo, aquel que comenzó con la fisura de mis dos nombres, el iceberg que latía bajo la modesta apariencia de la identidad. Desde aquel día, aunque apenas me moví del mismo pueblo en donde había nacido, viviendo no muy lejos de la casa de mis padres, cerca de mi tío y viendo cada día las calles de mi infancia, había, como estaba diciendo, comenzado a alejarme. Ahora tenía unos veinte años: carecía de proyectos profesionales, pero sabía que quería estar cerca de Julia, y, aunque sin saber bien qué, quería escribir, o, al menos ser un escritor que no escribe. Escribir era algo que había comenzado a hacer como copista furibundo, y luego continuado con ese librote que parecía proponer la escritura como mímesis del tiempo, con lo cual, ya saben, había que anotar todo y no llegar nunca. Soñaba con un libro futuro, y como todo el que desea profundamente escribir, sentía que toda la vida quería desembocar en un libro. Si cerraba los ojos, podía ver sus letras pero no oía sus sonidos, como esos libros que leemos en sueño: pasamos durante horas páginas y más páginas, pero sin oír las palabras. Un libro que no podemos recordar. Sin embargo es verdad que un libro, en principio, es un rumor de fondo, un rumor cuya materialización escritural nunca satisface del todo. Pero el rumor mismo tampoco se cumple del todo porque hay algo en él que es deseo de la palabra, es un rumor que busca sentido. Sin embargo, no vivía para desembocar en un libro, aunque la vida y los libros cada vez me parecían realidades más cercanas. Nunca logré entender del todo a los que hablan de la vida y de los libros como aspectos o situaciones separadas, acentuando una falta irreparable en los segundos que sería siempre deudores de una realidad fuerte, absoluta, verdadera. Nunca he visto esa realidad absoluta separada de todo lo demás. Un libro no está muerto si alguien lo lee, y, quizá, tampoco uno lo esté si lee un libro. Éste no es un pensamiento muy profundo, ¿verdad?, pero no siempre está uno para frases brillantes. Cuando Guillermo me oía decir algo así se limitaba a cabecear: aunque tenía verdadera pasión por algunos poemas, yo creo que nunca los vio como libros, y la idea misma de libro le parecía espuria. «Los hombres se han contado siempre historias, antes de que se pudieran escribir, ¿no? Yo creo que no hay que confundir demasiado las cosas: por mucho que hables de comida en un libro, si no comes, te mueres». Yo le respondía que la literatura no se proponía alimentar los estómagos, como tampoco servía como instrumento para un análisis de sangre o como lám-



para eléctrica, y que el error venía de pensar que escribir y leer han de suponer un abandono del resto de nuestras acciones. «Es absurdo, Guille, la literatura no es un dios celoso: podemos comer una ensalada y leer un libro, y no hay por qué poner las hojas de la lechuga en el lugar de las hojas que escribió Kipling, son dos órdenes de la vida, sólo que en el caso del libro, hay algo en él que es distinto, tiene un valor analógico. Leemos y lo que leemos nos transporta. Es verdad, los libros nos hablan del comer y del reír, del monólogo y del diálogo con los otros, del abrazo amoroso y de las maquinaciones del crimen. Sí, los libros son metáforas, pero esas metáforas encarnan». Hice una pausa buscando mis argumentos. «Por ejemplo, una sola palabra me ha mantenido despierto toda una noche» —dije al fin. «¿Acaso no es real eso?». Guillermo me miró con impaciencia, escrutándome. No se atrevía a preguntarme, quizá por no caer en una ingenuidad, pero no pudo soslayarlo. Su rostro se iluminó, como si rejuveneciera al preguntarme: «¿Qué palabra? ¿Ha habido una palabra que te haya mantenido despierto toda una noche? ¿No será una de esas frases un poco retóricas? ¿Eh?». Me sentí dominando al gran truquista. «No, le dije, es verdad, y me parece que no te debe costar a ti mismo mucho encontrar una. Creo que cualquiera puede hacer la prueba». «Bien, pero ¿qué palabra? Si es tan fácil que le pueda ocurrir a cualquiera...; pero me parece que estás valorando demasiado a la gente; la gente se queda despierta por otras razones, por números, por ejemplo, pero no por una palabra. A ver ¿qué te mantuvo toda una noche despierto?» «La palabra *no*», respondí. Guillermo me miró con seriedad, como si se hubiera puesto a recordar con todo el cuerpo algo. «Sí —repitió Guille, no para mí, sino para él mismo—, la palabra *no*». Se hizo un largo silencio al cabo del cual Guille volvió sobre el tema, como si se hubiera repuesto: «Mira, a mí todo eso de los libros y la vida me sobrepasa un poco, pero cuando has dicho lo de una sola palabra...; está bien, pero ese *no* no es un libro, ¿eh? No hagas trampas. Ese no, en realidad, no es una sola palabra sino el final, tal vez, de una historia, quizá de una historia de amor, ¿verdad? En ese no están cifradas muchas otras noches en las que un sí te mantuvo despierto».

Mi padre me había dicho que había palabra. Él no lo sabía, no en este sentido al menos. Como con otras cosas en este mundo, la vida a veces se expresa a través de nosotros sin que alcancemos a saber: somos transmisores. Bien, era invierno, en una de esas semanas en las que debido al mal tiempo apenas si salíamos a la calle y mi padre nos contaba historias de su familia, y de él mismo que, siendo como era ya viejo, había vivido cosas legendarias, cosas que habían ocurrido a principios de siglo, antes de la guerra. Todo aquello me resultaba tan lejano que hubiera podido creer

fácilmente que había ocurrido al comienzo de todo, de todos los tiempos. Había relato y había palabra, sierras oscuras con lobos y mulas que caminaban durante la noche por caminos estrechos, hogueras junto a las que dormía esperando seguir por la mañana la ruta, con los animales cargados, en compañía de sus hermanos mayores, arrieros recios a los que nunca vi porque murieron al principio, cuando ocurría todo: un abuelo centenario, su padre y mi abuelo, que era curandero y sonreía siempre en la adversidad, el pozo donde cayó un día y se sacó jalándose a sí mismo del cabello; la guerra, el hambre, los caminos. Había un relato, y un día oí la interrupción de ese relato que bajaba las escaleras hasta el patio y continuaba por el río que bordeaba nuestra casa y ascendía por los árboles de las orillas; esa ruptura había entrado en mi piel proclamando que no había palabra, que había un vacío entre el pronombre en primera persona y el verbo que había saltado a la otra orilla, fuera de la narración de las aguas, había saltado al otro lado en una tercera persona. ¿Quién era? Ser es una errancia del sentido y de los sentidos, y vivir, escribir, es explorar el nombre. ¿Entiendes lo que trato de decirte, Guillermo? Me convertí en un explorador de un bosque vacío cuyo centro era cualquier parte. Pero yo no sabía que el bosque estaba vacío y que gracias a ese vacío el bosque respiraba y yo podía volver a hablar, a tomar la palabra, no ya la misma: la palabra que había nacido de mi muerte. Por amor a la vida, darle vueltas a las palabras; por amor a las palabras, darle vueltas a la vida. Vueltas palabras, el revés del envés, el lado sin lado de un sonido. No había palabras; en el bosque de mis venas latía una palabra; en el bosque de la sangre, una palabra otra, en el fondo sin fondo del presente. Entonces tú estabas al final de la casa de ecos del lenguaje, más allá del lenguaje, más acá de las palabras: el instante de la resurrección. Era tocar el pan, sentir el agua correr por mi cuerpo en un día cálido y verde del verano.

VIII

Estaba tan poco acostumbrado a salir de mi pueblo que cuando un par de días antes de mi partida fui a despedirme de Guillermo, sentí que mi viaje y traslado a Madrid suponía un verdadero abandono de todo cuanto hasta entonces me había rodeado. «Guillermo, le dije mientras paseábamos al atardecer cerca del mar, te echaré mucho de menos, y no sé cómo me las voy a arreglar sin hablar contigo.» Guillermo sacó el labio inferior un poco hacia adelante, como si buscara una solución, y a punto de decir algo, se calló. El mar estaba tan calmado que sólo se veía una pequeña ola llegar hasta la orilla y doblarse sobre sí misma. Sin dejar de caminar, Guillermo interrumpió su silencio. Normalmente, Guille, si estaba caminando y que-



ría decir algo, se paraba; luego, cuando terminaba volvía a caminar y, tal vez dos pasos más allá, volvía a detenerse para decir un monosílabo.

—Yo también —dijo—.

Seguimos varios metros en silencio.

—Yo tampoco sé cómo me las voy a arreglar sin hablar contigo. Eres un poco cabezón, pero ya me había acostumbrado, y la verdad es que para mí ha sido una sorpresa, desde aquel día en que te acercaste por casa con el asunto de los apellidos, ¿te acuerdas? ¡Claro que te acuerdas! Pues una sorpresa, ya te digo, que alguien de la familia... espero que no te moleste por lo que voy a decir —ahora sí, deteniéndose y mirándome—, pero tú has salido a mí. Eres un poco terco, como tu padre, y no eres tan aficionado a la bebida como yo, es verdad, pero en lo demás, aunque un poco más finolis por la cosa del Fredón y por los nuevos tiempos, pero yo creo que sí, que se te nota que eres sobrino mío. No como los otros sobrinos, claro. No sé cómo decirlo. Tú y yo miramos las cosas de manera un poco parecida. Tú coges algunas cogorzas con los libros y yo con el vino de Montilla del bar El Guerra; pero sobrios somos, no sé cómo decirlo, somos un poco primos.

—En eso estoy de acuerdo, tío. En fin, ojalá sea así, pero yo no lo creo —dije con cierta humildad.

—Bueno, ya te he dicho que tú eres más fino, tienes un baño libresco mayor, pero sí, sí, yo no lo dudaría. Tú, por ejemplo, estás un poco loco, te enamoras como un necio, igual que yo, y hagas lo que hagas, nunca llegarás a nada, pero no creo que eso te vaya a importar, y ese no importante va a ser en ti realmente importante, ¿no?

—¿Tú crees, Guille? —pregunté un poco aturdido por ese «no llegar a nada», porque la verdad es que estaba más bien convencido de que llegaría a algo y a veces lo ambicionaba con verdadera fuerza.

—Es que —volvió Guille después de observar mi desconcierto— la gente que cree que llega a esto y a lo otro, es un poco fantasma. Tampoco es que quiera decir que la vida es un fracaso. Bueno, a veces lo diría con ganas. No es eso, sin embargo, sino más bien que como nada es definitivo, pues nunca se llega a nada porque todo está sujeto al tiempo y el tiempo es cambio, mudanza. Yo he tenido algo de dinero, trabajo, esposa, y he dejado de tenerlo todo. Todo lo que he tenido también lo he perdido y ganado, así continuamente. Uno tiene una gran casa y se enorgullece de ello, y otro una muy pequeña y se apena por su falta, y el primero ha de ocupar gran parte de su día para llenar la casa —de muebles, de invitados, de lo que sea—, y el otro ocupa gran parte de su tiempo o de su energía, como lo quieras decir, lamentándose. Así que nunca se llega a nada. No

sé si me explico. Lo importante no es tener una casa pequeña o grande, estar solo o acompañado, lo importante es saber que nunca se llega a nada.

—Es un buen consejo —le respondí con un poco de ironía—, sobre todo ahora que me voy a Madrid y que estoy a punto de cambiar de vida.

—Ah, ya sabes que te deseo éxito. Tú no puedes dudar de que te deseo lo mejor, sea lo que sea lo que vayas a hacer.

—¿Entonces?

—Eso no cambia nada. Si yo hago una ensalada, quiero que me salga bien, que esté bien aliñada, y si tengo invitados, que guste. Es obvio. Pero el no llegar a nada tiene que ver con el espíritu que uno pone en las cosas. Es verdad que no todo el mundo lo tiene y no tiene que ser así para todos. Conozco a gente que no siente así y no les va mal; sin embargo, para como yo he vivido y entendido las cosas, digamos que es una fórmula importante. Es uno de los palos del barco. Te lo digo en otros términos: uno puede pretender tener éxito en lo que hace, pero por encima de ese empeño tiene que haber un espíritu que enlaza ese empeño con una instancia superior donde el éxito y el fracaso se neutralizan.

Guillermo se paró con satisfacción. Yo creo que le habían gustado los términos de su explicación.

—Ya sé, Guille: si las cosas me van mal, no debo preocuparme, ¿verdad? O en tus términos: debo entender el posible fracaso en esa «instancia superior».

—Tanto si te va mal como si te va bien. No creas que es fácil vivir con éxito —y esto no lo digo por experiencia—, como no lo es ser muy inteligente, muy guapo o extremadamente hábil para algo notable. Las virtudes son peligrosas. Yo, afortunadamente, no he tenido que luchar mucho contra ellas —dijo riéndose—, porque nunca he notado que destacara en nada.

Pensé al instante que Guillermo sentía alguna tristeza por eso, por no haber destacado en nada. Un campesino que había logrado tener alguna discreta renta alquilando la finca que había heredado de su mujer; que había vivido la mayor parte de su tiempo en Salduba, sin hacer nada visible pero que, al mismo tiempo, poseía dones singulares: inteligencia, silencio, sensibilidad y bondad. Es verdad que mucha gente es inteligente, pero Guille había hecho algo un poco distinto con su inteligencia, la había hecho un instrumento para conocerse, y en esto era realmente admirable, sólo que, ¿quién lo sabía?

—Tío, tengo que decirte que te equivocas, tú sí has destacado en algo.

Guille hizo un gesto de no querer oírme y miró hacia el mar como quien busca una salida.

—Has destacado como persona, y eso es algo en lo que casi todo el mundo fracasa.



Guille se detuvo y se sentó en la arena, orientado hacia el mar. No me miraba. Le dije que había sido muy importante para mí y que yo tardaría muchos años, si lo conseguía, en vivir en mí lo que había visto en él. Añadí que yo aspiraba a hacer muchas cosas —aunque la verdad es que no sabía qué— pero no por el éxito que pudieran acarrearme, sino por el gusto de hacerlas. Y que estaría contento si lograba hacerlas con el temple que había observado en él. «Quizá sea verdad eso que dices, que no has llegado a nada porque nadie llega a nada, aunque eso no ha sido un fracaso ni una vida que no vale la pena. La vida no se vocifera, se cumple, y para cumplir con la propia vida hay que tener un centro. No creo que ese centro te haya faltado».

Guille me detuvo. Noté, aunque lo veía de perfil, casi un poco detrás de él, que estaba emocionado, pero no creo que lo estuviera por mis palabras sobre él; sabía que los halagos no le impresionaban, no era un hombre asequible a la admiración.

—No sigas con eso, no vale la pena y, sobre todo, no vale la pena que me tomes como ejemplo.

Sentí de golpe que me minimizaba e infravaloraba mis palabras que habían sido dichas con intensidad y sinceridad. Le respondí que tal vez él tuviera razón.

Guillermo se volvió hacia mí. Sus ojos marrones se habían intensificado y podía observar un destello de orgullo en ellos.

—Cuando llegué a este mundo —dijo con un tono que parecía solemne de no ser por la distancia que ponía en sus palabras, como si las buscara y las apartara rápidamente de sí—, cuando llegué a este mundo me enteré de que millones de hombres ya habían estado en él. Y que se habían marchado. Puedo verme preguntándole a mi madre, inacabablemente, como sólo lo hacen los chicos, porque no pueden concebir una abstracción y tienen que pensar con las cosas mismas, y no se puede, claro. Durante milenios y milenios, aparecieron criaturas sobre esta tierra y, poco más tarde de sus apariciones, desaparecieron. La mayoría de la gente de mi tiempo había nacido en el mismo siglo, el resto a finales del anterior; de todos los siglos anteriores ya no había ningún testigo vivo. ¿Dónde estaban? ¿Dónde estaban todos esos millones de hombres y mujeres? No lo supe entonces sino algo más tarde. Todos estuvieron donde yo y, tal vez como yo entonces, abrieron los ojos en el centro de la perplejidad. Recuerdo el día en que pensé de verdad esto —dijo Guillermo con un tono entrañable, como quien va a contar una anécdota distraída—. Estaba yo aún en la casa de mis padres, claro, en el campo. Era muy jovencito pero ya me había enamorado de la hija de un mediero, que era un par de años mayor que yo. No sabía cómo decírselo y ni siquiera que tuviera que decirle algo concre-

to; pero todo me inclinaba hacia ella. Cuando andaba limpiando los surcos, cuando desbrozaba las acequias, cuando atardecía sobre aquellos inmensos trigales. De vez en cuando, cuando el trabajo me lo permitía, me subía al granero para estar solo, y notaba que algo en mí estaba a punto de estallar, como si todas esas semillas y los fardos de paja que allí se guardaban fueran a incendiarse de golpe. Sentí eso que todos alguna vez hemos sentido: que a pesar de que por aquí han pasado muchos hombres, yo era el primero y el último, que toda la humanidad no era nada si yo no estaba allí, repitiendo o encarnando el tiempo de todos los días. El enamoramiento me había sacado de mí mismo de manera impulsiva y, al mismo tiempo, me había mostrado mi extrema soledad. La vida estaba viva porque estaba viva en mí, pensaba, pero si no era en mí, y aquí estaba la gracia y desgracia del asunto, estaría en otro. Tenía razón y no la tenía. Pensé entonces, y lo pienso ahora también, muchos años después, que nunca llegaría a nada pero que vivir, vivir de verdad, valía la pena y que no podría vivir sin una ética profunda. No me lo diría con estas palabras, ni con palabras, pero lo sabía. Tú lo has llamado espíritu, y tal vez sea lo mismo.

Le expliqué que ética quizás era una palabra que designa nuestra relación con los otros, más que con uno mismo.

—Puede ser, pero no sólo vivimos con los otros, con nuestros semejantes: vivimos con todo lo que nos rodea, y yo mismo soy mi socio, nunca me he visto como un monolito que se relaciona con algo que está fuera y que es el mundo.

—¿Y encontrar ese centro es un fracaso o un éxito? —le pregunté rescatando sus palabras anteriores.

—Yo creo que encontrar ese centro, que tú mencionabas, está bien, como está bien estar sano o enfermo, pero cuando uno se encuentra sano no dice que es un éxito su salud, ¿no? Simplemente acepta su salud y vive con ese estado de su organismo. La salud le permite hacer cosas que no haría si fuera tuberculoso, por ejemplo, y cuando respira hondo no encuentra obstáculos. Pero ¿es un éxito? Ha habido hombres que han vivido enfermos y han realizado grandes cosas, y otros que, ufanos de su salud, han arruinado su vida. Es lo que decíamos antes de las virtudes. Bueno, pues lo del centro es bueno porque te permite no tener éxito en la salud ni fracasar cuando estás enfermo.

—Pero si estás enfermo puedes morir... —insistí.

—Sí, pero morirse no es un fracaso, es sólo la refutación de nuestras ilusiones y de nuestras estupideces; pero uno no puede decir: fíjate qué fracaso el de fulanito, que se murió ayer..., o qué gran éxito el de zutano, que acaba de nacer. ¡Todo un éxito! Yo lo que digo —y ya estoy un poco cansado de darle vueltas a esto— es que nunca se llega a nada, pero no



porque ese no llegar a nada sea un fracaso, ¡de ningún modo! Incluso no llegar nunca a nada es positivo, siempre que no estés empeñado...

—...En tener éxito —interrumpí.

—¿Crees que es una broma mía? —preguntó Guillermo con un poco de seriedad.

—No, no lo creo.

—No lo es.

Nos quedamos mirando el mar en aquel plácido atardecer de finales del verano. Yo me preguntaba de dónde habría sacado Guillermo ese tono moralista, sentencioso, dónde habría aprendido todo ese lenguaje algo filosófico y ligeramente caprichoso que desplegaba en nuestras conversaciones. Me era extraño y entrañable a pesar de que ya llevaba algunos años siendo mi gran interlocutor. Alguna vez pensé si no sería de alguna secta de las que tienen respuestas para todo, pero deseché ese absurdo pensamiento porque Guillermo no tenía carácter para pertenecer a nada, creo, y además no tenía tantas respuestas, más bien tenía salidas. Bueno, la verdad es que él mismo me lo había dicho, se pasó mucho tiempo yendo a los cruces de caminos, ¿y hay algún sitio mejor para aprender de esta vida que andar en los cruces de caminos? Ahora bien, ¿a dónde va uno cuando está en un cruce? Los otros llegan y pasan, vienen del norte o del sur, de la aldea o de la capital, de la enfermedad o de la boda, del trato o de la pendencia; pero ¿y Guillermo? ¿De dónde venía o a dónde iba Guillermo? Lo supe aquella misma tarde mientras estábamos allí sentados: Guille, fumando algún cigarrillo que se le quedaba un poco colgando sobre el labio inferior y que luego parecía esconder en el hueco de la mano derecha; yo, mirando el mar, rojizo a lo lejos, quieto como si nunca hubiera pasado nada, inmóvil en su apariencia pero inagotable y misterioso, igual a sí mismo, como un bosque y como él vacío. Lo que allí veía, intenso y relajado, era el infinito y era un poco de tiempo que se desgranaba sobre el cruce de caminos de mi conciencia. El camino de Guille era el cruce, y yo mismo había llegado a ese cruce, donde siempre había estado, y había comenzado a contarle mi vida conforme iba sucediéndome, por decirlo así. Entré en su patio y se convirtió en un cruce de caminos; y esta playa casi desierta donde él y yo estamos sentados era otro cruce. Yo voy para algún lugar y hablamos y fumamos, o callamos y caminamos un rato. Luego, yo me iré y Guille volverá a su patio o a la taberna del Guerra, y pensará que ha estado en el cruce donde ha encontrado a otro viajero del tiempo, como él mismo, como todos. Un viajero que no puede decirle adiós, y que al abrazarlo y besarle las mejillas, algo oscuras y surcadas, sentirá que no puede decirse aquello que valdría la pena decir.

IX

Mi equipaje estaba hecho, apenas un par de bultos donde había puesto lo esencial. El resto se quedaba almacenado en la casa de Nicolás. Durante algo más de un par de semanas llegué a pensar que Julia estaba molesta por mi deseo de seguirla a Madrid, y tal vez lo estuvo por razones difíciles de explicar, pero luego se ilusionó y hacía planes para ambos: cines, lugares, viajes. La memoria al revés.

Antes de marcharme me senté, como tantas veces había hecho a lo largo de los años desde mi infancia, bajo un naranjo de un plaza cercana a mi casa. La vida, la mía, se me dibujaba claramente en dos: la infancia, algo anodina y timorata, con un peso adicional a la espalda, invisible y por lo tanto indescifrable, y por otro lado, el tramo que se inició aquel día en que mi padre me reveló lo que yo consideré mi estigma. El estigma se hizo palabra, se hizo literatura, y la literatura, cuerpo. Y allí, al final y desde el principio, estaba Julia, respondiendo desde el otro lado del mundo a mi incógnita primera. ¿Primera? ¿No era un momento de la profunda incógnita del vivir? Al descender por la declinación herida de mi nombre no llegué a mí, no me fue revelado ningún misterio familiar que fuera una explicación última, ni me encontré, realmente, singular respecto a la gente que me rodeaba. Sí, es cierto, al principio fue así: me enamoré del estigma en cuyas volutas cargadas de misterio brillaba el órgullo. Quizá en esa negación que abría un trecho a mis pies había yo vislumbrado los signos del elegido. El mundo se dividía y yo me contemplaba, pero Guille primero y luego Julia, me enseñaron otra cosa: que aquel tropiezo no fue sino una puerta que se abrió ante mí para no morir en los lentos e iguales días de la vida. No habría días iguales; la lentitud estaría regida por un movimiento de atracción. Sin embargo, nada se produjo de golpe ni definitivamente. Seguramente, me dije más de una vez, todo fue un problema de lenguaje, pero ¿acaso no había detrás una realidad no verbal que respondía a ese problema nominal? Si *todo* es un problema de lenguaje, entonces nosotros somos ese lenguaje. Como quien se agacha a recoger una moneda en la calle y encuentra un papel en el que se indica una dirección, y acude a esa dirección impelido tal vez por la curiosidad, y al llegar descubre que allí, donde se indicaba, alguien le espera, a él (¿para qué? ¿desde cuándo?): el azar cruza caminos para que el destino los recorra: así, en el salto entre los nombres, el pronombre y el verbo se miraron tocados por la extrañeza. Ambos proponían una tensión en principio contradictoria, pero verdadera en su contradicción lógica, insistente frente a la razón razonable, irreductible a las soluciones lineales. La verdad de esa contradicción consiste en estar más allá de la contradicción. ¿Qué había detrás de todo eso? ¿Qué



había entre las palabras, susurrando, oscura, enmarañada, incomprensible, inaudible, ilegiblemente? ¿Era entonces eso, era la muerte lo que estaba detrás de todo, detrás de los nombres, detrás de esta escritura? Encontré un camino. Frente a la ilusión del yo que a sí se afirma en las vanas ceremonias del aire, el ser que lo contradice, que lo mantiene durante días a pan y agua, que lo afirma al negarlo: pero es una afirmación que lo transforma: es ya un rostro hecho de tiempo, el tiempo que lo arrebata y lo exalta, no al yo, al tiempo encarnado en la conciencia.

Allí estaba, bajo el árbol, con la espalda pegada a su tronco. En el centro de la plaza, el busto de un general que había dictado el destino de mi país desde mucho antes que yo pudiera tener conciencia. Ahora el general estaba agonizando. Lo miré. Recordé el día —la noche— en que, en compañía de un amigo, le pinté la cara de rojo. No tardaría mucho, apenas unas semanas, estando ya en Madrid, en oír al despertar una mañana, música clásica en todas las cadenas de la radio. «Ha muerto el Generalísimo». Desde niño había oído su voz en lo que mis padres, ya por inercia seguían llamado el parte, es decir, el informativo que para algunos seguía siendo un parte de guerra. El general y el himno nacional, el general y los NO-DO pantanosos proyectados en los cines antes de las películas; el general en su caballo en los libros de historia, las clases de formación nacional, una historia de reconquista de cinco siglos, «vencido y humillado el enemigo». El enemigo, el otro. La humillación del otro, la negación, el ninguneo. El otro y su infierno, el infierno de los otros, sus llamas herejes. Cumplieron con Hobbes, garantizaron la paz, frente a los desmanes republicanos, a costa de la pérdida de la dignidad: eran nacionalistas, la única virtud del Leviathán. Recuerdo aún aquel librito escrito por un tal (por cualquier español, qué más da), en el que nos hacían creer lo siguiente: «Cuando las cosas no podían ir ya peor, cuando la ruina de España iba a completarse, se juntaron los buenos españoles para salvarla. Eran los militares patriotas, eran los carlistas, eran los monárquicos, era la *Falange.* Como los malos españoles eran muchos y les ayudaban desde el extranjero, la guerra duró cerca de tres años». Los buenos lucharon contra el bando de los rojos, «que cometieron horrendos crímenes. Incendiaron más de diez mil iglesias, asesinaron a medio millón de buenos españoles y robaron los bienes de muchos más». Y terminaba aquella *Historia de España:* «Rogad para que Dios os conceda la paz, pero estad preparados a imitar la conducta de vuestros mayores si algún enemigo osase atacar a España, por la que no habéis de dudar de sacrificar la vida». Vencido y humillado, desmemoriado bajo la paz del uno, de lo uno como neutralización de lo otro, de los otros. Un lecho de paz sobre detritus de palabras escupidas por los suelos. ¿Dónde?

Allí, allá, aquí, por allá, aquí mismo. ¡Caramba!, me dije, ¿pero qué hago yo aquí esta noche, sentado frente al General? Adiós General, adiós en general, en general a todos los generales, adeus, addio, adieu, ciao, bye, auf wiedersehen! Adiós a todo eso. Y ya que estamos frente a frente, adiós a Eso. Adiós, se lo dije a tío Guillermo, en casa siempre se odió al General; pero Guille, cómo no, era un poco distinto; recordaba cuándo «llegaron los nacionales, los fusilamientos, las humillaciones, los delatores y las consecuencias de sus miserias, pero ¿era gente del General? Ya había visto otras cosas, menos graves, es cierto, años antes de la guerra, cuando las circunstancias propiciaron que otros alimentaran sus vilezas. Así que, poco a poco, llegué a decirme que Franco era yo mismo y que iba a tratar de no serlo. ¿Que si lo odio? No, muchos de sus gestos despertaron mi animadversión, mi desdén o mi asco, pero si pienso en este país y pienso en el general, no puedo odiarlo como tú dices, lo que sí me produce es una inagotable tristeza, una tristeza que no sé cómo atajarla salvo con una moderada esperanza, ¿me entiendes? Para muchos fue una solución fácil, una manera de centrar en alguien o en algunos la culpa y la condena; fue y es una manera de no entender, que es distinto de entenderle. Entender no es aceptar, pero puede servir para liberarnos de ciertas actitudes. Hay demasiada gente que quiere tener razón, y hasta que quiere matarte razonablemente, o convencerte de que su razón lo es tanto que ya no queda sitio para nadie más, salvo si te reduces a su razón, si reduces tanto tus razones que carezcan ya de realidad, porque la realidad toda es de su razón, incompartible con nada que no sea lo mismo. Gente que no quiere tu verdad sino la Verdad, y no vayas a creer que quieren ir de paseo contigo a buscarla, que sería un mal menor, sino que ya fueron y volvieron con la presa. Éste es un país de visionarios y de poseídos, de poseídos por la verdad. Te asustan con ella, la convierten con suma facilidad en una espada o en un fusil y cargan contra la gente. No, no quise convertirme en un profesional del odio, ni quise ni quiero tener al odio cerca de mí. Me olvidé de él y miré a mi alrededor, y lo que vi fue un mundo con demasiados generales, es cierto, pero también con muchos singulares».

Yo no pude. Tuvo que morirse para que comenzara a dejar de odiarlo. Adiós, padre, y gracias por los días en que, al alba, fuimos a coger higos para traerlos a casa a la hora del desayuno. Arriba, en la higuera, yo veía amanecer mientras abría un higo maduro y fresco que me llevaba a los labios. La miel y la luz a un tiempo. El sol, como un golpe de espuma atravesando las hileras de los árboles, llegaba hasta el árbol y lo incendiaba, mientras yo seguía allí, respirando la brisa dormida del alba. Me subías al árbol y tú aguardabas que te fuera entregando los frutos que depositabas en un cubo que previamente habías cubierto con hojas de higuera. Allí,



en el árbol, aguardaba esa primera luz que venía corriendo por los sembrados, dando vueltas con la brisa, hasta tocar mi frente. Gracias, Guillermo, porque la memoria y el corazón no tienen límites. Gracias, madre, gracias. Adiós, me dije una vez más, la espalda apoyada sobre el árbol. Adiós, calle del Muro, antigua muralla de la ciudad que llegaba hasta la Puerta del Mar. Ahora ya sí y definitivamente, me voy. Ahora me voy con el que nació sobre una muerte oída en mitad del campo. La noche crece y me rodea, la noche es este árbol sobre el que apoyo mi vida y con el que me extiendo por su savia. El árbol, la copa del árbol, la noche.

Uno está en el tren, echado en la ventanilla y agita una mano, dice adiós, pero eso no es más que un gesto donde se concentra el continuo adiós de vivir. Nos despedimos porque el tiempo sin cesar, etcétera. Llegar, despedirse, irse. Desear un cuerpo, tocarlo, recordarlo. Llegar al cuerpo es recordar, despertar el cuerpo en el cuerpo. Dije adiós, digo adiós, la memoria deshaciéndose de su contenido, soltando lastre para adentrarse ligera de equipaje en el huidizo presente del futuro; la memoria que se adelgaza al dejar atrás sus dimes y diretes, que alza su solo de flauta frente a la tropa intrincada de los hechos, lo vivido: ese proceso que no acaba nunca de ser pasado, que no acaba nunca de ser vivido, porque todo adiós es una metamorfosis. Una palabra, la esperada inesperada, penetra en el tejido vivo de tus palabras y crece y se multiplica, altera la sintaxis y la semántica, declara guerra fratricida entre los sinónimos, se disfraza de otras palabras, se traduce, cambia de idioma, contradice a los antónimos, llama a tu puerta y tiene tu propio rostro sin tú saberlo, se refleja sobre el papel creando mil y una sombras, suena en el hueco de la página y de su eco surgen nuevos sonidos, páginas, volúmenes, bibliotecas que, a su vez, un solo gesto de humor resuelve en una paradoja que se adelgaza hasta desaparecer sobre la línea ingrávida de este crepúsculo que ahora veo en alta mar, que ahora veo mientras escribo, mientras recuerdo, mientras invento y soy inventado y desaparezco.

La memoria es una invención del cuerpo, nostálgico de un presente que en cuanto queremos asirlo es ya pasado, espacio de impermanencias, el tiempo que antes de ver su rostro es ya fantasma; a su vez, el cuerpo es una invención del deseo, que quiere, que quiere lo que le falta, que recuerda lo que desea; se apoya en el pretil veloz de este instante para decir, para decirse, para abrir la pregunta, para hacerse forma que ya contiene el cuerpo de la respuesta. Pero la respuesta es tiempo, no es eternidad, no permanece inmóvil, gravitando sobre la mudanza de las horas. Es tiempo y pasa. Recuerdo con mi cuerpo, mi olfato, mi gusto, mi vista, mi tacto, todos mis sentidos al sentir recuerdan, despiertan. ¿Quiénes despiertan? Despierta el cuerpo; no el que habita conjeturalmente en un pasado sino el que es y

no se sabe, salvo en la búsqueda. Recordar es un golpe de sangre en el tiempo, en el presente. El cuerpo es siempre presente, es lo que está presente. Aunque la melancolía y la nostalgia, el sueño y el deseo, lo proyecten en otras direcciones del tiempo, todo tiempo y todo cuerpo es un continuo presente. Las palabras que digo, forzándolas bajo la luz extrema de la tarde, despiertan el cuerpo que fui, pero ese cuerpo es algo más que mi cuerpo, es cuerpo del mundo. No puedo recordarme, no puedo en mis vueltas sobre lo que llamo «yo mismo» saber quién era, quién soy. Lo que habla es una metáfora del cuerpo, de la memoria, del deseo. El cuerpo se cubre de metáforas, se descubre metáfora de otros cuerpos; es un cuerpo a la búsqueda de sí y de otros, es algo más, es algo más, es el silencio que no puedo decir, que no voy a decir, es el silencio que me dice, que me hace cuerpo que se hace metáfora. Soy una imagen a la búsqueda de un cuerpo, un cuerpo a la búsqueda de sus imágenes.

Todavía estoy reclinado sobre el árbol. El árbol es ya cielo y en sus constelaciones oigo tus imágenes sobre mi cuerpo precipitarse.

Madrid, octubre de 1993

Juan Malpartida





Antropoide de fondo*

Contemplando desde mi balcón el panorama de París

Hay algo en el fondo de nuestro cuerpo del antropoide de que descendemos que debe de sentirse atónito ante esa cosa extrañísima que le ha llevado a él, con nosotros, en nosotros, hasta este universo de rascacielos e ingenios técnicos: la conciencia humana. Ese resto de antropoide primigenio es el que nos inspira el asombro que, pese a la rutina civilizatoria, nos atenaza en nuestros momentos de intuición ingenua ante este universo que hemos creado y que nos crea cada vez más a nosotros. Imaginemos: qué aventura prodigiosa si se pudiera soltar a uno de esos antropoides parahumanos, los homínidos, ya con alguna chispa más o menos vigorosa de conciencia, en medio de una gran urbe moderna. ¿Cuál sería su reacción? ¿Perdería esa chispa de conciencia y retornaría al primitivo estado de naturaleza? ¿O se volvería loco y entonces, de un salto, se volvería ya plenamente humano? (Pero ¿puede concebirse un animal loco?) La conciencia es extrañeza del mundo natural, pero ¿hay algo más extraño dentro de éste que la conciencia? La simple afirmación de que la conciencia está *dentro del* mundo natural es ya de una radical incongruencia. ¿Cómo puede estar lo temporal en lo extenso, el tiempo en el espacio? El sobresalto de nuestro antropoide de fondo ante la conciencia se cruza quizás en los vericuetos de nuestro organismo viviente con el sobresalto de nuestra conciencia ante el misterio impenetrable de lo natural, del antropoide que es nuestro origen.

Descubrimiento de la belleza

El corpulento y peludo homínido, de pie, pero encorvado, largos los brazos un poco colgantes y cortas las piernas en ligera comba, sube, alguna

* *Del libro inédito* A contratiempo.

vez a cuatro patas, por las rocas del serrijón. El sol se va hundiendo lento y solemne por entre los cúmulos y cirros del crepúsculo, incendiándolos en soberbia hoguera. El homínido se apoya a veces, para escalar, en un largo y pelado hueso de animal, que le sirve de bastón y de arma al mismo tiempo. En la mano izquierda lleva una piedra tallada muy toscamente, puntiaguda y cortante. En su desnudez asciende ágil y poderoso por los roquedos, salta con facilidad de antropoide por encima de las rieras y barrancas, se detiene a veces husmeando el aire ya ligeramente húmedo del crepúsculo. Y simultáneamente hace girar sus ojos con rapidez en sus sombrías concavidades. Con la presa del día —un hermoso impala— ha saciado su hambre, junto con sus compañeros de horda. Pero su instinto de caza no le abandona nunca. Por eso mira a su alrededor con su aguzada vista y husmea en el aire el olor de la posible presa. Tras el gran festín de carne pasada someramente por el fuego ha sentido un vivo deseo de estar solo, deseo muy raro y siempre turbador. Es como si de repente sintiera, ahora que está ahíto, un vacío en el estómago. Eso le ha hecho gruñir vagamente hacia sus compañeros, mientras daba un ligero empellón (quizá quería ser amable, ¿o era un aviso?) a su pareja, que es ya *su* pareja, un homínido hembra de corta estatura y cuerpo comparativamente mucho más fino y grácil; ésta se le ha quedado mirando inmóvil, con actitud y ojos sumisos, mientras él se apartaba del grupo. Ahora que asciende la sensación de vacío en la boca del estómago se ha ido disipando. Pero el deseo de estar solo se ha vuelto más vivo, turbadoramente acuciante. Algo extraño le impulsa hacia la cima del roquedal sin ningún fin concreto. Sigue subiendo pero no sabe para qué. Ahora la sensación de vacío es más bien la de flotar: se siente ligero por dentro y como un poco mareado. Se detiene un momento agarrándose a un árbol de aspecto canijo, de los pocos que pueden verse por estos parajes altos, apartados del valle. Y vuelve el rostro hacia atrás, hacia el sol que se pone majestuoso por occidente, más allá, mucho más allá del ancho y pardo valle africano por donde la horda persigue sus presas y defiende (con muchas dificultades) su territorio de otras hordas codiciosas. El homínido termina de escalar el roquedo. Deja su arma-bastón apoyada en un mogote, suelta la piedra en el suelo y se sienta en lo alto. Husmea de nuevo el aire, como si gustara la frescura del crepúsculo. Y se pasa la peluda mano por la cabeza de revueltos cabellos. Mira ahora hacia el incendio de las nubes en el horizonte, una explosión de tintes rojos, rosados, amarillos, violetas... Y se queda totalmente inmóvil. Sus inquietos ojos están ahora clavados en el sol enorme que entre nubes empieza a ocultarse tras la raya del horizonte. Un leve gruñido sale de su boca. Y hay en todo su rostro como una luz de sorpresa. Una luz que fulge particularmente en la mirada de sus ojos, ahora inmóviles y redondos. Una pa-



reja de impalas pasan dando pequeños saltos a pocos metros del homínido. Pero éste no se inmuta. Lejos desde el valle llega asordado el grito de llamada de la horda. El peludo ser sentado en lo alto de la roca parece no oírlo. Apoya sus brazos en la piedra a su espalda, el cuerpo echado ligeramente hacia atrás, y el rostro se le va demudando, iluminado por el tornasol del crepúsculo, mientras sus labios se abren ligeramente en algo que se diría una sonrisa y sus ojos parecen velarse tenuemente con un halo húmedo... En ese instante único el hombre ha terminado de nacer, en un parto de centenares de miles de años. Después de haber aprendido a fabricar el arma-herramienta de que se sirve su mano, hecho ya el descubrimiento fundacional del fuego, *el homínido acaba de descubrir la belleza.* Y el hombre pisa ya firmemente las regiones de su aurora. Centenares de miles de años más adelante Diego Velázquez se dispone a captar con sus pinceles la luz rosada del poniente en la sierra madrileña; Juan Sebastián Bach se sienta ante su clave trazando con sus ágiles dedos las espirales del *Arte de la fuga* mientras por la vidriera del alto ventanal de su casa de Leipzig penetran los últimos rayos del sol; y Friedrich Nietzsche contempla absorto el crepúsculo desde las alturas de la Engadina meditando sobre el superhombre.

Contra la cultura de la muerte

Comprendo a Elías Canetti cuando proclama colérica y repetidamente (véase su libro *La provincia del hombre*) su odio inextinguible a la muerte. Cortante y apasionado, nos invita a una cruzada general e implacable contra el fantasma que nos hiela la sangre, a una *guerra a muerte contra la muerte.* Lo grave podría ser que ese odio a la muerte se nos convirtiera en odio a la vida. El resbalón es casi inevitable. Porque ¿qué es la muerte sino el fin de la vida? Odiar la muerte es, pues, odiar el fin de la vida. Pero ¿puede la vida humana tener sentido si no tiene fin, si no se acaba? Todo en la vida de un hombre está hecho para pasar, para extinguirse, desde el amor hasta sus riñones, desde la alegría del niño que juega hasta la alegría del adulto que escucha una sonata. La vida que conocemos y que amamos con toda nuestra carne y todo nuestro alma es así, es vida, porque no es eterna, *porque se acaba.* Si nuestra vida fuera eterna, pese a toda su hermosura y su exaltación, la odiaríamos. Pediríamos a la naturaleza que creara la muerte, como tan sensatamente decía Montaigne. El cual, y ahí está la paradoja, tenía un vivísimo miedo a la muerte. Como cualquiera de nosotros, por lo demás. Esa aporía no hay quien se la salte, filósofo o porquero. Pero la verdad es la verdad. Acostumbremos a ella

nuestro sentir y nuestro pensar. No hay otra manera de alcanzar cierto grado de sabiduría.

Instrucción primera que una pedagogía inteligente y vitalmente robusta debiera aplicar a todos los alumnos de centros de enseñanza a partir de los diez años: leer y comentar por lo menos una vez al mes el *Fedón* platónico, con su espléndida descripción de la muerte de Sócrates. Podrían así observar esos pimpollos de hombre que se disponen a vivir, cómo un hombre puede utilizar su muerte obligada (como la de todos) para potenciar y exaltar su vida. Ésa es la lección que todos necesitamos, no la del Kempis ni la del *Sic transit gloria mundi* de Valdés Leal: la muerte como podredumbre y despojos que infectan la existencia. Sócrates la ve como un acto de vida. ¡Sublime lección! Aprender a considerar la muerte desde la vida y no la vida desde la muerte: ¿hay más alta sabiduría?

Otro soberbio ejemplo de vitalidad ante la muerte, que la Unesco debería declarar patrimonio de la humanidad: esa sanísima costumbre de los «pelaos» mexicanos, de todo un pueblo en realidad, consistente en representar a la muerte en las múltiples facetas de la vida cotidiana, hasta en los juguetes infantiles. Costumbre que el alto poeta Luis Cernuda comenta en sus *Variaciones sobre tema mexicano* con estas instructivas palabras: «El niño entre cuyas manos la representación de la muerte fue un juguete debe crecer con una mejor aceptación de ella, estoico ante su costumbre inevitable, buen hijo de una tierra más viva acaso que otra ninguna, pero tras de cuya vida la muerte no está escondida ni indignamente disfrazada, sino reconocida ella tambián como parte de la vida.» ¡La muerte como parte de la vida, y no la vida como parte de la muerte! ¿En qué lista internacional de indicadores de progreso y civilización está incluida esta robusta lección de un pueblo «subdesarrollado»? A su lado, ese modelo de desarrollo y civilización que son los Estados Unidos de América es, en la relación esencial con la muerte, de un infantilismo y de una necedad que claman al cielo. ¿Quién puede civilizar a quién?

La muerte —¿lo sabemos?— es una cosa tonta y manida. Un formidable tópico. O mejor, con galicismo ya viejo: un lugar común. ¡Y vaya si es común! Primero: a él vamos todos, físicamente: es nuestro punto de convergencia universal. Segundo: en él caemos todos: es nuestra arraigada y persistente majadería. Una cosa inane como la muerte, a fuerza de darle vueltas y más vueltas con nuestra cabeza y nuestro corazón, se convierte en el Punto Omega cósmico, como decía el jesuita aquel. «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar / que es el morir»: admirables versos para una necedad que todos los humanos vivimos profundamente, como si se tratara de la esencia de la vida. pero no... ¿Lo sabemos? Lo sabemos. La muerte no es más que un cero a la izquierda. O, si queréis, el Cero Absolu-



to, solito y redondo él. ¿Y qué puñetas se puede decir de tan abrumadora inanidad, de tan vacuo lugar común? Hablemos de la vida, hermanos, hablemos de la vida. La muerte es irremediable, lo sabemos y lo requetesabemos. No lo es, en cambio, la cultura de la muerte. Y eso es lo que hay que combatir como la peste, esa peste que nos ha inoculado el cristianismo *eclesiástico* (el fundador se inclinaba netamente del lado de la vida). Rechacemos la enfermiza, la putrefaciente idea del vivir para morir (el *Scio me vivere ut moriar* de Petrarca, el *Sein zum Tod* heideggeriano), ese pudridero metafísico que se instala en el centro de nuestra conciencia para aguarnos la fiesta de la vida. Nuestra divisa sea vivir para vivir. Vivir para enriquecer la vida, para hacerla más hermosa y más digna. Y que el resto sea silencio, como decía Hamlet.

Nuestro supervecino el cuerpo

¿Habrase visto mayor desahogo? Me paso la vida agradeciendo a este o aquel convecino el favor (aunque sólo sea una sonrisa) que haya podido hacerme. Cumplo como puedo con la noble tarea del agradecimiento. Pero ¿cuándo me acuerdo con un mínimo de gratitud de uno de esos supervecinos a quienes les debo todo? Por ejemplo, los canales renales o la hipófisis. Decidme, amigos: ¿qué podría hacer cualquiera de nosotros sin canales renales o sin hipófisis, por no utilizar palabras mayores como corazón, pulmones o hígado? ¿Qué podríamos hacer, decidme? Kaput. Nada. Cero. Y, sin embargo, ¿cuándo nos acordamos de ellos? ¿Tenemos ni siquiera el gesto de enviarles una tarjeta de agradecida amistad por Navidad o Año Nuevo? ¡Que si quieres arroz, Catalina! ¡Názulas con queso! ¡Ahí te pudras! ¡Si te he visto no me acuerdo!... Pues ¿y qué decir de la glándula pituitaria, ese órgano extraño cuya función nunca sabemos exactamente en qué consiste, pero que todos nos sentimos la mar de orgullosos de poseer? Piense usted, mi amigo: sin mi mujer, sin mi hija queridas y adoradas, sin mis imprescindibles amigos a quienes a menudo dirijo mis afectuosos pensamientos, la verdad sea dicha, podría seguir viviendo, ¿no le parece?, por lo menos seguir adelante hacia donde ya sabemos. Pero ¿sin mi glándula pituitaria, vive Dios? ¡Fulminado, le digo a usted, fulminado! Y así sucesivamente... En resumen, que soy míseramente incapaz de agradecer su preciosísima existencia a esos al parecer anodinos, insignificantes adminículos, sin los cuales, precisamente, no podría agradecer a nadie nada. Del único supervecino íntimo de que nos acordamos con alguna frecuencia es el corazón. Pero nuestro mérito es escaso. ¿Cómo no oír al gran estrepitoso? Ya está dando él noche y día sus aldabonazos para que pare-

mos de cuando en cuando las mientes en su existencia. Pero, claro, llega un día en que Santa Bárbara truena y los humildes olvidados y preteridos aúllan un ¡Basta! retumbante y pavoroso. ¡Se acabó el «silencio del cuerpo» que dábamos por descontado! El esclavo se insurge y grita su existencia soberana. Nuestros canales renales, nuestra hipófisis, nuestra pituitaria, nuestro hígado, nuestras modestas y laboriosas células... —todos nuestros grandes acreedores, vamos—, justamente enfurruñados de nuestra indelicada altivez, saltan a la palestra, generalmente uno a uno, en ocasiones varios juntos: ¡Ya está bien de mantener gratis a este señorito piojoso e ingrato que se cree hijo de las nubes! ¡Ahora nos las va a pagar todas juntas este mal nacido! Y se las pagamos, claro. Con la noche oscurísima, al final. ¡Qué vergüenza, mi amigo! ¡Y qué tortura del alma! Porque es verdad que somos ingratos con la legión de criaturitas que nos mantienen en los límites de nuestra piel. Pero lo gordo es que, si no fuéramos esos perros ingratos, no podríamos vivir. O, de vivir, sería en un manicomio. «¡Parla, cane!», apostrofaba soberbio Miguel Ángel a su Moisés de piedra. «¡Tace, cane!» (Calla, perro), gritamos imperiosos a nuestro cuerpo. Calla para que podamos dedicar toda nuestra atención, todas las energías que te debemos, sí, que te debemos, al amor, al placer, al espíritu... ¡¡a las nubes!!

El destino que nos falta

¿Habéis pensado en que una de las malas pasadas que nos juega el destino consiste en darnos cuenta de que los acontecimientos fundamentales de nuestra vida son a menudo hechos banales, simples incidencias que pasaron casi inadvertidas y a las que nos asombra no poder conferir un sesgo trascendental? Quisiéramos que hubiera quedado marcado con la piedra blanca del deslumbramiento o con la piedra negra de lo trágico lo que nos pasó tal hora de tal día o tal día de tal año. Y resulta que cuando lo vivimos se trataba de hechos indiferentes u ordinarios que no parecían en modo alguno marcados por el destino. Luego terminamos por comprender que el destino no existe, que es sólo la estela que van dejando tras sí nuestros actos y nuestras circunstancias. Visto a posteriori, ese errar de acto en acto, de circunstancia en circunstancia, se nos aparece como una línea continua, recta, quebrada o curva a trozos. Pero en el momento de vivirlos se trataba sólo de momentos, de puntos cuya significación se acaba en ellos mismos. El retrato de nuestra vida está pintado en estilo puntillista. De ahí la fascinación que nos causan esos retratos de una sola pieza y un solo trazo que son las grandes figuras trágicas como Ayax, Don Quijote o Hamlet: ellos sí tienen un destino que se desarrolla ante nuestros



ojos con la imponente convicción de una órbita celeste. Ellos son el destino, el que no tenemos nosotros, frágiles figurillas puntillistas a punto de disolverse en el aire ambiente. *Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur:* el verso de Mallarmé sobre Edgar Poe puede muy bien servir para caracterizar a estas figuras que el hombre se inventa para inventarse un destino. En la imaginación literaria (o en general artística) se unen y organizan los dispersos y evanescentes puntos de nuestra vida para formar una figura significativa: por ella recibimos una sospecha de destino.

Un genocidio cultural

Lo grave no es tanto que nuestra civilización del consumo nos ofrezca cosas tontas a porrillo como que en ella reine todopoderosa Su Majestad la Estulticia. ¿Como en todas las épocas? Tal vez, pero sin la inaudita capacidad de propagación y dominio que hoy le presta la técnica. Ahí está —y es sólo un ejemplo— la televisión, universal entontecedora. Se ha hablado y se habla profusamente de su capacidad de apisonadora de cerebros, pero hay algo que me choca particularmente: la «urbanización» mental del campesino por el nivel más bajo de la cultura urbana. Antes, el campesino vivía de una cultura ancestral que le prestaba cierto carácter y, a menudo, una dignidad manifiesta; tenía, por ejemplo, una manera sentenciosa de hablar (aunque fuera en la forma a menudo degradada de los refranes); sus modales eran pausados, incluso torpes, pero impregnados de cierta nobleza; aunque frecuentemente analfabeto, su inteligencia práctica, pegada a las realidades de la vida, era viva y creadora (lo del «cretinismo aldeano» típico del optimismo industrialista de Marx y otros pensadores del XIX, no pasa de ser pura barbarie racionalista)... ¿Y qué ha hecho la tele —y, con la tele, la entera civilización del consumo— de ese hombre dotado de una personalidad y de unos valores estimables? Un *clochard* mental de las ciudades modernas, un papagayo que repite la hueca palabrería televisiva (hasta termina por perder a veces el sabroso acento del terruño para apropiarse el habla robotizada que le sirven desde la pequeña pantalla esos muñecos llamados presentadores o animadores, tan a menudo notorios cretinos orgullosos de su cretinismo)... Un auténtico genocidio cultural. Un hombre que llevaba algo valioso dentro se convierte en el *homo vacuus universalis* típico de nuestras sociedades. Un súbdito más de Su Majestad la Estulticia, alimentado con las sobras de esa cultura de quita y pon que pergeñan en sus lujosos cubículos los diseñadores de la producción capitalista. De la hermosa cultura del pasado y del presente, que esos diseñadores desprecian ignorándola, seguirá tan ayuno como antes, habiendo ade-

más perdido su propia cultura vital. Resultado: un guiñapo más. Sin duda por razones biográficas, es ése uno de los aspectos degradantes de la civilización del consumo que más me conmueven y sublevan.

La vida como mercadería

Sopesa, mi amigo, qué es mejor: vivir podrido de deseos que uno no puede satisfacer, o vivir sin poder tener deseos reales y fuertes en una sociedad que ofrece miríadas de cosas, de productos, no para satisfacer los deseos esenciales del individuo sino los pseudodeseos que en él induce la pervertidora publicidad en todas sus formas. La civilización del sofisticado cachivache termina por privarnos de ese motor esencial y suprema cualidad vital que es nuestra capacidad de desear. Me pregunto si algún día la megamáquina capitalista no será incluso capaz de inducir en nosotros, con sus infectos poderes de persuasión, esos mismos deseos fundamentales que ahora descuida o trata de asfixiar: la luz, el aire puro, el silencio de la naturaleza, el amor de las criaturas, la camaradería, la poesía del existir... En cuanto logre convertir en marcaderías todo eso que se nos da gratuitamente por el hecho de nacer (como ya hace en buena parte con el amor, gracias a su *industria* —¡qué infamia!— del sexo), la megamáquina tratará de inducir y regentar esos deseos para utilizarlos como poderoso motor del mercado mundial. Naturalmente, se tratará de deseos ficticios, adulterados, prostituidos. Pero hasta de eso es capaz de privarnos la apisonadora «civilizatoria». El proceso general de robotización habrá dado entonces un paso de gigante.

¿Identidad cultural?

Yo me identifico sin ninguna dificultad con un hombre del siglo XIV, un arcipreste sensual y moralizador, cuando para contar un «disparate de amor» dice donosamente: «Sembró avena loca ribera de Henares». Los dos, el arcipreste y yo, chapoteamos en la misma corriente: la lengua castellana que nos hace y deshace. Pero ¿acaso me identifico menos con un desgarrado y conmovedor príncipe de Dinamarca cuando insomne escudriña *the undiscovered country of Death* (el país inexplorado de la Muerte)? Al príncipe como a mí nos conturba el temblor de vivir. Como individuo, puesto a buscar, podría encontrarme centenares de identidades culturales y humanas en las que vivo y de las que vivo. A no confundir, pues, con la «identidad cultural» como concepto y marchamo colectivo y político, a menudo



pura barrera defensiva frente al otro más poderoso e invasor. La identidad concebida como sello colectivo —las señas de un pueblo— es por naturaleza exclusivista y, por consiguiente, reductora de las múltiples identidades de cada individuo. Puede servir como etiqueta política y aun como fundamento de agrupación colectiva, pero no de cauce para una relación profunda de hombre a hombre.

¿Salvarse por el arte?

¡Cómo se podría vivir si no existieran las *Variaciones Goldberg!* Ya lo dijo muy rotundamente Nietzsche: «Sin la música la vida sería un error». Y, sin embargo, ¿qué hacemos con quienes —la inmensa mayoría de nuestros semejantes, sí, sí, semejantes— ni siquiera saben que las *Variaciones Goldberg* existen? ¿La justificación, la salvación por el arte es sólo asunto de los *happy fews*? ¡Sería una vergüenza! No, ese imperativo, para que sea kantianamente universal, tiene que renunciar a todo carácter culturalista o esteticista. Hay *Variaciones Goldberg* de las que no sabemos los sabedores y de las que sabe el hombre sencillo por el simple hecho de ser hombre. Sepamos buscar en el inmenso silencio de los hombres anónimos. Ellos tienen también su alta palabra que decir, su alta música que cantar...

Bach y Beethoven se tapan los oídos

Imaginemos a Juan Sebastián Bach acabando de componer su *Sonata núm. 2 para violín solo* y a Ludwig van Beethoven dando la última mano a su *Cuarteto núm. 15*. Sigamos imaginando que al primero el Dios del futuro le hace oír la *Sonata para violín solo* de Béla Bartok y al segundo el *Cuarteto para el fin del tiempo* de Olivier Messiaen. Imaginemos la reacción de los dos mayores genios de la música que hayan venido a alegrar el destino de los hombres. ¿Cabe alguna duda sobre ella?: los dos se echan las manos a la cabeza, o se tapan los oídos, o se quedan fríos como témpanos; en cualquier caso, reacción totalmente negativa ante... dos de las más hermosas obras maestras que nos haya regalado la música de nuestro siglo. Me alegraría que alguien pudiera convencerme de lo contrario, pero lo veo difícil. La verdad es que resulta doloroso tener que aceptar semejante conclusión, porque parece grotesco que cualquiera de nosotros, el más insignificante melómano de nuestros días, pueda admirar rendidamente las dos obras soberbiamente clásicas y las otras dos frenéticamente modernas y que en cambio ello les habría estado vedado a quienes dominan con su

obra la música de todos los tiempos. Pero no hay que escandalizarse de tamaña paradoja. No se trata de dioses omnipotentes y omniscientes sino de hombres, aunque geniales, limitados histórica y culturalmente. Ni Bach ni Beethoven podrían vivir en gigantesco atajo toda la evolución musical y, genéricamente, cultural de los cientos de años que les han seguido y que hicieron posibles las obras de Bartok y de Messiaen. Ese salto es imposible, es decir absurdo. Pero es que, además, todo creador vive y construye su obra en su círculo cerrado personal: la creación es un *huis-clos* consigo mismo que no admite intrusiones del pasado y, menos aún, de un futuro inimaginable. La gran obra de arte hace de algún modo el vacío en su torno. El creador, por muy impregnado que esté de su medio histórico-cultural, crea en el silencio de su interior morada, en la limitación de su particularidad. Y es así cómo alcanza la universalidad. Otra cosa es pedir peras al olmo, intentar salirse de la condición humana.

Un silencio cargado de voces

El mundo de la técnica y su vocabulario no suelen ser literariamente muy sugestivos. El intento de poetizar ese mundo y esas palabras por los futuristas de principios de siglo nos parece hoy irrisoriamente superficial. Pero, como todo en la vida, la técnica, hoy tan invasora, tan omnipresente, en cuanto se convierte en experiencia vital es materia propia del quehacer poético. La poesía es cuestión de intensidad de la experiencia alcanzada mediante el juego de sonidos y significaciones de las palabras. Cualquier vivencia puede alcanzar, en el espíritu del poeta, ese nivel de intensidad.

Podría parecer que la palabra «teléfono», tan manida hoy como el instrumento mismo que designa, cachivache práctico que es ya casi una prolongación de nuestro propio cuerpo, no tiene la menor resonancia poética. Y, sin embargo... Recordaréis seguramente un mágico episodio de *La recherche* proustiana en que el narrador toma por trampolín precisamente el teléfono, entonces en sus comienzos, para elevarse a una estremecida meditación poética sobre la presencia y la separación del ser amado. Gracias a la «magia admirable» del teléfono y por intermedio de las «sacerdotisas de lo Invisible» (las señoritas telefonistas), el narrador habla entre Doncières y París con su abuela (en realidad su madre: la del mismo Proust) y se asombra de una voz que cree oír por primera vez, aislada como está del contexto entero de la persona querida, cual «si clamara desde las profundidades de donde ya no se vuelve», «fantasma tan impalpable como el que tal vez volvería para visitarme cuando mi abuela estuviera muerta»... La voz que le llega al ausente es una voz cargada de silencio: del silencio



que mortalmente acecha en las inexploradas regiones del futuro, del silencio que clausura día a día nuestro pasado...

Para nosotros, europeos de este final del siglo XX, ahítos por tanto de prodigios técnicos, el teléfono ha perdido en gran parte su magia y su poesía. Hoy no pasa de ser un adminículo más de la vida práctica. Y no sería nada fácil que a través de él sintiéramos que nos habla lo Invisible. Pero en cualquier vida, hasta la más anodina y serial, hay momentos en que por el cauce de lo rutinario y lo consabido se introduce como un relámpago la voz de lo invisible o, si se quiere, la voz del silencio. Uno de esos momentos hube de experimentarlo yo, y aún persiste como un eco interminable por los aposentos de mi memoria, gracias a esa *admirable féerie,* hoy tan adocenada, del teléfono. Si el narrador de *La recherche* pudo oír hace un siglo una voz cargada de silencio, a mí me tocó oír, por un tiempo que aún me parece eterno, un silencio cargado de voces.

Eran los días finales del mes de mayo. El poderoso anciano que había sido mi padre enfilaba la recta final de su lenta marcha hacia la nada. El progresivo envenenamiento de su sangre por el casi nulo funcionamiento de los riñones le había privado de gran parte de sus facultades. Ya no hablaba, salvo por borborigmos incomprensibles o chasquidos de la lengua. Pero su robusta constitución le mantenía aún levantado: se sentaba en su sillón y miraba con ojos fijos y aun expresivos, cargados de un interrogante asombro, a quienes le rodeaban. Yo había vuelto por una semana a mi trabajo de París: pensaba que el desenlace, ya seguro y próximo, no era de todos modos inminente. O bien me dejaba cómodamente engañar por el inconsciente conato de negar la muerte, de afirmar la rebelde esperanza de la vida, hasta el último dintel. Es tan fácil no aceptar lo inevitable, mirar para otro lado cuando la Enemiga «por el otero asoma». El teléfono contribuía al engaño: mis inquietas llamadas cotidianas tenían a menudo por respuesta palabras tranquilizadoras de quienes se ocupaban del anciano. ¡Y cómo no estar dispuesto a creerlas cuando la pusilánime tacañería de la esperanza nos susurra constantemente al oído: un día más, una semana más, quizá un mes más...!

Con el anciano me era ya imposible cambiar ni una palabra. Intuía su presencia inquieta junto al aparato telefónico, quizás haciendo gestos enérgicos y desesperados. Pero no pedía hablar con él, ni él parecía probablemente ser plenamente consciente de quién llamaba y de qué se hablaba. Sin embargo, un día... Faltaban dos para mi vuelta a Madrid. Mi primo, como de costumbre, trataba de tranquilizarme: «¡No te preocupes! ¡No está peor!...». Súbitamente, noté como una ensordecida agitación, sonidos guturales, un pequeño golpe en el teléfono... como si se fuera a cortar la comunicación. Tras un instante la voz de mi primo volvió a oírse, un poco agita-

da, entrecortada: «Se empeña en hablarte... No sé... No puede... Te lo paso». Recibí como un choque. Esperanza de que al fin pudiéramos hablarnos. Temor a que... ¿A qué? No sabía exactamente. Noté un rebullicio, un nuevo golpe de teléfono, unos balbuceos borborígmicos como de un tartamudo luchando angustiosamente con la palabra rebelde... Y en ese momento, sin que yo me diera claramente cuenta, o sin valor para plantar cara al vacío que se despeñaba sobre nosotros dos a través del hilo telefónico, empezó la eternidad, esa aguda certeza del tiempo irrecuperable... Notaba una tensión latente que no lograba estallar y deshacerse en palabras. Sobrecogido, incapaz de asumir la tragedia del instante, yo no sabía qué decir. Sólo algunas palabras sueltas y anodinas: «¿Cómo estás?... ¡Voy pasado mañana!...». No oía sus palabras (no las había), pero sí su *feroz* voluntad de hablar que se traducía por imprecisos ruidos de las manos y de la boca, como si se tratara de un náufrago que, con los pulmones llenos de agua, braceara aún furiosamente para escapar al hundimiento definitivo en el glauco territorio de la nada.

¿Cuánto duró aquel silencio entrecortado de un moribundo que quería decir su último adiós a la vida en la persona de su hijo? No lo podría decir. Quizá fueron treinta segundos, tal vez tres o cuatro minutos... Ahora siento como si hubiera durado toda una eternidad, la eternidad. Era un silencio cargado de voces. Con un último esfuerzo de su férrea voluntad, el anciano me decía el adiós definitivo al que yo no supe contestar como contestaría un hombre entero porque la mayoría de los humanos somos de una torpeza infantil y una grosera cobardía ante la muerte: nos negamos en redondo a verla de cara, como al sol. Lo mismo el moribundo que quienes le rodean, dispuestos uno y otros torpemente a enmascarar el hecho fatal que se avecina. Mi padre, ahora lo veo con una claridad fulgurante, no se engañaba ni quería engañarme. En la semiinconsciencia de su agonía era capaz de asumir su muerte —como la había asumido serenamente toda su vida sabiendo que era la gran puerta de la nada— y tratar de darme valerosamente cuentas de ella. Le fallaban las palabras, no su silencio. Silencio elocuente en el supremo trance, más elocuente que miles de palabras... Porque la palabra de la muerte, el pensamiento del fin, tiende al silencio, como la poesía misma, esa «soledad sonora» en que se refugia el último conato del ser. El anciano me avisaba con su tenso, vibrante silencio: «Estoy muerto, voy a morirme. Ven en seguida. Quiero decirte adiós, hijo». Yo, mísero de mí, no tuve el valor de oír el mensaje que me venía de las profundidades del espacio y del tiempo a punto de ser abolidos. No cogí un avión inmediatamente: ya tenía el billete para dos días después. O, más sencillamente, no tuve la entereza, el instante de luz que rescata las sombras, de despedirme de él en los mismos términos, de hom-



bre que muere a hombre que ha de morir, juntos en la asunción de la muerte por el amor de haber vivido. A la mañana siguiente me llamaba mi hermano: «Se ha muerto. Se ha ido. Esta noche».

Han pasado casi diez años. La vida ha seguido su curso, para mí como para todos los vivos. El tiempo nos envuelve en su fluido impalpable y nos sigue musitando: «Mañana, mañana...». Y la existencia se llena de ruidos, de voces, de ecos. Pero yo sigo oyendo aquel silencio que venía ya de la eternidad, aunque todavía vivo y lleno de voces, un silencio que ha continuado resonando en el fondo sin fondo de mi cuerpo y de mi memoria como un viento que soplara «sobre los vivos y sobre los muertos».

Francisco Fernández Santos





Andreas Kohl: «Ex-libris» (Nüremberg, 1650)



Heliodoro y la novela corta del siglo XVII

Desde sus orígenes en la Grecia helenística, novela corta y novela larga han representado instituciones literarias separadas. A lo largo de la historia de las letras occidentales cada una ha tenido ideales y propósitos artísticos bien definidos, aunque, como veremos, en muchos momentos han cruzado sus temas y sus técnicas.

Vamos a centrar nuestro estudio en la influencia que sobre la novela corta[1] del siglo XVII ejercieron las novelas de aventuras bizantinas, en especial la *Historia Etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro. Veremos de qué distinto modo influyó esta obra en las novelas cortas de María de Zayas, Juan Pérez de Montalbán, Francisco de Lugo y Dávila, Andrés Sanz del Castillo, Diego de Ágreda y Vargas o José Camerino, y en novelas largas como *El peregrino en su patria* de Lope, *El Persiles* de Cervantes, *El español Gerardo* de Céspedes y Meneses, *El Criticón* de Gracián, la *Historia de Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana, *Eustorgio y Clorilene* de Enrique Suárez de Mendoza o la *Historia de las fortunas de Semprilis y Geronodano* de Enrique de Zúñiga.

Para B. E. Perry[2], las novelas cortas de la Antigüedad (la fábula jonia y la milesia) se caracterizaron por ser verosímiles y realistas. S. Trenkner[3] añade que el propósito de éstas era el entretenimiento del gran público, para lo cual su brevedad era indispensable. Plutarco, Apuleyo, Macrobio y Luciano, entre otros, apuntan el interés que debía poner el escritor de semejante género en agradar a su lector[4]. Luciano, especialmente, aconseja la incorporación de lo sorprendente y lo gracioso, así como de lo fabuloso y extraordinario, consciente de que estos elementos serán los que ejerzan una mayor atracción sobre el público.

La verosimilitud y el realismo, el que vaya dirigida a un gran público y la incorporación de elementos sorprendentes, extraordinarios o gracio-

[1] *No voy a detenerme en la polémica suscitada por la crítica en torno a las distintas formas de denominación de este género narrativo. Llamaré a las obras elegidas «novelas cortas» y no «novelas cortesanas» como han defendido los críticos desde el discurso de entrada en la R.A.E. de Agustín González de Amezúa (el discurso se pronunció el 24 de febrero de 1929 y se reeditó en* Opúsculos histórico-literarios, *I, 1951, págs. 124-279). Véase sobre el tema la puesta al día de Evangelina Rodríguez,* Novela corta marginada en el siglo XVII español: formación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado, *Valencia, Universidad, 1979 y también Isabel Román, «Más sobre el concepto de novela cortesana»,* Revista de Literatura, *85 (1981), págs. 141-146.*

[2] The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origines, *Berkeley, 1967, pág. 79.*

[3] The Greek Novella, *Cambridge, 1958, pág. 24.*

[4] *Plutarco,* Mul. Virt. *I 1; Apuleyo,* Met. *I 1; Macrobio,* In Somn. Scip. *I 2, 8, y Luciano,* Ver Hist. *I 1, sobre todo en lo que respecta a las fábulas de tema amoroso y de aventuras.*

sos, con el propósito de entretener y agradar al lector, serán los principios teóricos de la novela corta en la Antigüedad, y los que seguirán sirviendo de modelo a nuestros novelistas en los Siglos Dorados.

La novela larga ofrecía al lector, además de entretenimiento, ciertas dosis de ejemplaridad y enseñanza. Como dice Carlos García Gual, la novela griega cumplió su papel propedéutico y se atribuyó una cierta función de educación sentimental[5]. Caritón y Jenofonte de Éfeso prometían consuelo y enseñanza, y Longo, en el prólogo de *Dafnis y Cloe,* afirmaba que su novela estaba escrita «para el gozo de todas las gentes», y para que «alivie al enfermo y al que pena consuele, del que amó los recuerdos avive, y sea mentor del no enamorado»[6]. Aliviar, consolar, educar: todas estas palabras funcionarán mágicamente en los prólogos de nuestras novelas a lo largo de todo el barroco.

No sólo se han visto intentos de educación en la novela griega, sino también se ha señalado en ella cierta profundización de carácter religioso. Merkelbach, en su obra *Roman und Mysterium in der Antike* (Munich, 1962), asegura que algunas novelas griegas sirvieron como textos de propaganda religiosa. Se han hecho estudios al respecto en Longo y Heliodoro; también Apuleyo parece dotar de cierta significación religiosa a la historia del peregrinaje de su asno (relacionándola, en este caso, con el culto de Isis). Recordemos que los protagonistas de la *Historia Etiópica* reciben la mitra de sacerdotes de Helios y Selene, y que Heliodoro sitúa en Etiopía gran parte de la acción. La finalidad religiosa determinará en las *Etiópicas* todo el curso de la acción y dará unidad a los episodios[7]. La importancia que se concedió al espíritu religioso y pedagógico en las novelas griegas no sólo les aseguró el éxito en su tiempo, sino la buena acogida que tendrían después en las letras renacentistas europeas y en nuestra novelística del Siglo de Oro.

A lo largo de la Edad Media se acentúa el carácter ejemplar de todas las obras de arte, y esta tendencia se mantiene en el Renacimiento, cobrando aún mayor auge después del Concilio de Trento. Tras los estudios de W. Krömer y W. Pabst[8], todos los tratadistas coinciden en considerar el *exemplum* como la primera muestra narrativa que entronca directamente con la narrativa breve de los siglos XVI y XVII. «Los orígenes más remotos del cuento o novela corta en la literatura española —escribía Menéndez Pelayo— hay que buscarlos en la *Disciplina Clericalis*, de Pedro Alfonso, y en los libros de apólogos y narraciones orientales traducidos e imitados en los siglos XIII y XIV»[9].

El *exemplum* aparece desde el principio ligado a los libros de sermones, pero como vía de ilustración y de esparcimiento educativo. La Iglesia se sirvió oficialmente de ellos como ayuda literaria, pues acentuaban el poder de convicción sobre el público. Por ello, la función educativa y ejemplar

[5] *«Relaciones entre la novela corta y la novela en la literatura griega y latina»,* Faventia, *1-2 (1979), pág. 142.*

[6] *Madrid, Gredos, 1982, pág. 38.*

[7] *Véase la introducción de Emilio Crespo a su traducción de las* Etiópicas, *Madrid, Gredos, 1979, pág. 31.*

[8] Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700, *Madrid, Gredos, 1979, y* La novela corta en la teoría y en la creación literaria, *Madrid, Gredos, 1972, respectivamente.*

[9] *M. Menéndez Pelayo,* Orígenes de la novela, *III, Madrid, C.S.I.C., 1961², pág. 3.*



de estos relatos cortos será característica fundamental que se generalice en las colecciones medievales de *exempla* (desde el *Libro de los gatos* y el *Libro de los exenplos por a.b.c.* hasta *El Conde Lucanor*), aunque matizada por las nociones de delectación y entretenimiento.

En el Renacimiento, el *exemplum* medieval y la palabra *novella*, procedente de Italia, mantuvieron una estrecha relación hasta el triunfo de esta última. Ya sabemos de las adversidades, más bien que fortunas, del término «novela» en España, hasta que Cervantes venció la repugnancia al marbete y dio el primer paso, titulando a su colección *Novelas Ejemplares*[10].

No olvidemos que las *novelle* de Boccaccio, además de las «novedades» que traían consigo, se acogían a la tradición cuentística medieval del *exemplum* y la facecia, desarrollando, ampliando y actualizando sus formas, temas y técnicas. Ahora bien, creo —como dice Pilar Palomo— que no podemos establecer una derivación directa de los *exempla* a las *novelle*, y de ahí a la novela corta del XVII. Han ocurrido demasiadas cosas en el universo cultural europeo para que esos viejos esquemas no se hayan enriquecido, y también contaminado, «con nuevos elementos de profunda significación social»[11].

No voy a detenerme en ellos. Sólo quiero hacer constar, como en su día hizo E. B. Place, que nuestra novelística se originó en estrecha relación con todos los géneros literarios del momento[12].

A lo largo del siglo XVI se va estableciendo el proceso por el cual los géneros novelísticos existentes desde la Edad Media —a saber, el *exemplum* y la facecia, los libros de caballerías y los sentimentales—, junto a los contemporáneos que imitan a los clásicos —libros de pastores y libros de aventura bizantina—, la *novella* al estilo italiano y, en fin, los recién inaugurados libros de pícaros y de cautivos, dan lugar a la novela moderna[13]. En este proceso no será la originalidad temática o argumental el valor a destacar, sino la recreación a la que el autor somete los materiales de la tradición que maneja.

Francisco de Lugo y Dávila, hacia 1622, muestra a la perfección la confusión terminológica que reinaba en España en torno a la denominación de novela. En la introducción a su *Teatro popular*, llama «poemas» a sus novelas y dice que «a este género de poemas» pertenecen *Teágenes y Cariclea*, *Leucipa y Clitofonte*, el *Patrañuelo*, las *Historias trágicas*, Cervantes y otros muchos textos[14]. Es decir, está incluyendo en un mismo lote las novelas largas *(romans)*, las patrañas y las *novelle* italianas.

Como vemos, desde un principio se confundieron las técnicas y los temas del *roman*, de los *exempla* y de las *novelle* italianas[15]. Si queremos llegar a una definición de la novela corta del siglo XVII como macrosigno, debemos constatar la repercusión que en su formación tuvieron estos géneros

[10] *Vid. G. Gillespie, «Novella, Nouvelle, Novela, Short Novel? A Review of Terms»,* Neophilologus, *51 (1967), págs. 117-127 y 225-230, y E. Kern, «The Romance of Novel/novella», en* Disciplines of Criticism, *Yale University Press, 1968, págs. 511-530. En lo que respecta a España, véanse las páginas dedicadas por W. Pabst en la obra citada; el estudio clásico de C. B. Bourland,* The Short Story in Spain in the Seventeenth Century with a Bibliography of the Novela from 1576-1700, *Northampton, Smith College, 1927 (reimpr. Nueva York, 1973); A. González de Amezúa,* Cervantes creador de la novela corta, *Madrid, C.S.I.C., 1956 (reed. 1983); E. Rodríguez,* Novela corta marginada... cit., *y J. M. Laspéras,* La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or, *Montpellier, Université Paul Valéry, 1987.*

[11] La novela cortesana; forma y estructura, *Barcelona, Planeta, 1976, págs. 43-44.*

[12] *E. B. Place,* Manual elemental de novelística española, *Madrid, Victoriano Suárez, 1926, pág. 19.*

[13] *También contribuyeron a este proceso otros géneros no novelescos, como el teatro y los libros misceláneos de varia erudición.*

[14] Vid. *Francisco Lugo y Dávila,* Teatro popular. Novelas morales, *ed. E. Cotarelo, Madrid, Colección de Antiguas Novelas Españolas, 1906, pág. 21.*

[15] *Como indica Krömer,* op. cit., *pág. 234, refiriéndose a la novela corta barroca, «el género* novela *reúne las características y los recursos del arte de todas*

literarios y, además, esos otros más cercanos a ella, como son los libros de caballerías, los sentimentales, los de pastores, de pícaros, de moriscos y cautivos, de aventura bizantina, los misceláneos o los costumbristas. Habrá que ver cuál fue la influencia que éstos ejercieron tanto a nivel estructural como argumental, ideológico o estético en el desarrollo de nuestra prosa novelística.

Aunque vamos a tratar, especialmente, de la incidencia del género bizantino —pues en muchos casos la influencia de los otros géneros en la novela corta viene matizada por la de estos libros de amor y aventuras—, haremos un breve comentario sobre las posibles huellas que dejaron los anteriores.

En el siglo XVII los libros sentimentales siguen reeditándose. La novela corta del barroco gustará de incluir esos largos parlamentos en los que la anterioridad del personaje se exhibe y queda como flotando en el ambiente, y que tan familiares resultaban a los lectores y lectoras acostumbrados a los libros sentimentales. Se mantendrán diálogos amorosos en los que serán fácilmente reconocibles las viejas fórmulas del amor cortés, el abuso de la erudición en los lamentos por la ausencia del enamorado, las epístolas con su retórica amorosa, la alegoría y hasta las apariciones de hombres salvajes. No estoy afirmando que éstos sean elementos que se den exclusivamente en los libros sentimentales, pero sí es cierto que buena parte de ellos se mantiene en la memoria de los lectores de *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro o del *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura. Muchos de esos elementos se recuperan tras el éxito de la *Historia Etiópica*, y lo más frecuente es que su paso a la novela corta se haga a través de esta última. Es decir, la lectura de los libros de aventuras bizantinas matiza y actualiza muchos de los elementos que se encontraban en los libros sentimentales, y es así como éstos, una vez matizados por esa relectura de los griegos, se introducen en las novelas cortas del XVII[16].

La influencia de los libros de caballerías en la novela corta del barroco es aún mayor, tanto a nivel estructural como argumental. Encontramos cierta añoranza de ese mundo caballeresco, creado por la literatura, en el que los hombres honraban y servían a su dama, al tiempo que conservaban su espíritu guerrero. Ya en *El Pasajero*, Suárez de Figueroa se hace cargo de la pérdida de ciertos valores entre sus contemporáneos: «Hállase perdida en estos tiempos aquella prez de caballería tan observada en tiempos pasados»[17]. También se lee en *El Criticón* de Gracián: «Que ya los hombres son menos que mujeres. Más puede una lagrimilla mujeril que toda la sangre que derramó el valor»[18]. Son éstas opiniones muy frecuentes en la época. La novela de Lope de Vega *Guzmán el Bravo* atestigua cumplidamente este sentimiento de nostalgia ante unos comportamientos caballerescos que andan ya trasnochados[19].

las formas conocidas de roman».

[16] *La relación entre los libros sentimentales y los libros de aventuras bizantinas ha sido estudiada, entre otros, por A. Durán,* Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca, *Madrid, Gredos, 1973, especialmente, págs. 162-174.*

[17] *C. Suárez de Figueroa,* El Pasajero, *Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1914, pág. 441.*

[18] *B. Gracián,* El Criticón, *ed. E. Correa Calderón, Madrid, Espasa-Calpe, «Clásicos Castellanos», 1971, vol. I, pág. 81.*

[19] Vid. *mi ed. de las* Novelas a Marcia Leonarda, *Madrid, Júcar, 1988, y F. Ynduráin,* Lope novelador, *Santander, Universidad Menéndez Pelayo, 1962.*



Los libros de caballerías aportaban también al nuevo género el gusto por lo extraordinario, el culto a lo heroico, la idealización de la vida y de la mujer, los torneos, las ínsulas maravillosas, los castillos ocultos en selvas, los palacios de mármol, la fantasía, en suma. Las novelas cortas de Pérez de Montalbán, como *La prodigiosa* y *La hermosa Aurora*, desarrollan su acción en lugares tan fantásticos como los que aparecen en el *Amadís* o en los *Palmerines*, con sus ínsulas deshabitadas y remotas al estilo de las de los libros de caballerías. En *La firmeza bien lograda* de Camerino, el protagonista, un joven caballero que dedica a su dama cada una de las victorias que obtiene en justas y torneos, es conducido a «un castillo de fuerte muralla en el que se aparecía el alto y vistoso edificio de un hermoso palacio, fabricado de varios mármoles»[20]. En *La persiana*, también de Camerino, se describe un cadalso y a la protagonista encerrada en una torre, mientras los caballeros compiten en torneo por su amor; se trata de episodios mil veces repetidos en los libros de caballerías.

Ahora bien, en la mayoría de las novelas cortas estudiadas, vemos cómo tanto la influencia de los libros de caballerías como la de los sentimentales viene ya matizada por la concepción del viaje y de la aventura que se tenía en la novela bizantina. Con cierta frecuencia nos encontramos, además, con que la dama deja de ser un simple «premio inactivo» que se concede al caballero victorioso, para convertirse en su compañera de aventuras, como ocurre en *La prodigiosa* y en *La hermosa Aurora* antes citadas, o en *El amante desleal* de Camerino.

La acción es generalmente conducida por la fortuna o por la divina Providencia, en lugar de ser agentes exteriores o elementos fantásticos los guías de la acción. Suele también haber una mayor complicación en la trama, especialmente a nivel estructural, con continuas interrupciones del hilo narrativo, subordinaciones y yuxtaposiciones de narraciones y cambios bruscos de escenario. Los escenarios, además, ya no son imaginarios o fantásticos, sino, ya sean exóticos o próximos, siempre verosímiles e identificables geográficamente.

La influencia de los libros de pastores sobre la novela corta también está condicionada por elementos y técnicas de la novela de aventuras bizantinas. Escenas de ambientación pastoril abundan en nuestras novelas cortas barrocas, aunque ya no se trata de «ficciones imaginadas», como dice Gil Polo en su prólogo a la *Diana enamorada*, sino de «historias verdaderas». Se describe el *locus amoenus* clásico, esa mágica ambientación para las típicas fiestas pastoriles, como en *Premiado el amor constante* de Lugo y Dávila, donde los protagonistas asisten a una fiesta con sus danzas y típicos cantos pastoriles, o en *La prodigiosa* de Pérez de Montalbán, o en *La villana de Pinto* del mismo autor, donde Albanio se lamenta de la ausencia

[20] *José Camerino,* Novelas amorosas, *Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1955, pág. 131.*



de su amada en un ambiente plenamente pastoril, en el que don Diego se disfrazará de pastor para lograr el amor de la pastora Silvia, entre recitales de poemas y canciones. Asistimos también a una boda entre pastores en *La fuerza del desengaño* de Montalbán, y en *La ingratitud hasta la muerte* de Camerino el protagonista se disfraza de pastor, acude a una fiesta y participa en los típicos juegos cortesanos.

Los libros de tema morisco y de cautivos están también presentes en el mundo de la novela corta del siglo XVII. Su influencia se ejerce sobre todo a nivel argumental. También en ellos, como en los anteriores, vemos la huella de los libros de aventuras griegos.

La influencia del mundo de la novela bizantina apenas se dislumbra en los libros de pícaros, en los libros de corte costumbrista, en los de varia erudición o en los de carácter misceláneo o académico[21]. La incidencia de estos géneros en el desarrollo de la novela corta también fue menor.

Por último, señalaré también, muy de pasada, la relación directísima que se da entre el teatro y las novelas cortas. A todos nos son familiares la forma de entrar y salir de los personajes, las fugas, las repentinas apariciones, esas puertas falsas, esas situaciones de enredo, los diálogos, los apartes, la utilización del disfraz, y por supuesto, los temas. Francisco Ynduráin señala el parecido comportamiento entre los galanes del teatro y los de las novelas, y también el de los criados[22]. F. L. Yudin nos habla de «novela comediesca»[23]. D. Ynduráin y J. L. Varela han visto la utilización de técnicas teatrales en las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, y J. Casalduero y J. Rodríguez-Luis recuerdan la influencia de las tablas en la obra cervantina[24]. Pilar Palomo afirma que ambos géneros tienen «análoga fundamentación social»[25]. Giovanna de G. Formichi y J. M. Díez Borque comparan la producción masiva de ambos[26]. Se ha hablado del teatro como sustituto de la novela y de la novela como alternativa del teatro[27].

Vamos a ver ahora en qué medida influyó la novela griega de amor y aventuras, concretamente la *Historia Etiópica* de Heliodoro, en la novela corta española a partir de 1616, fecha de la muerte de Cervantes. Esta influencia, como veremos, se circunscribe en la novela corta al nivel argumental y estructural, mientras que en las novelas largas de Lope, de Cervantes, de Céspedes o en el *Criticón* de Gracián la influencia llegará a niveles más profundos, especialmente de tipo ideológico, simbólico, alegórico y religioso.

Cuando Heliodoro escribe a finales del siglo III (o principios del IV) su *Historia Etiópica*, la tradición del género de aventuras está ya concertada, y Heliodoro se atiene no sólo al gusto y exigencias del público al que se dirige, sino también a unas convenciones temáticas y estilísticas más o menos estereotipadas. El público de la novela griega es un público culto y

[21] *La influencia del mundo de las academias en la composición y estructura de la novela corta ha merecido un espléndido trabajo de Willard F. King,* Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII, *Madrid, Anejo X del* Boletín de la Real Academia Española, *1963. En él se puede ver cómo las novelas que siguieron más de cerca el modelo de los griegos acudieron en menor medida a la erudición de moda en las academias.*

[22] *Francisco Ynduráin,* op. cit., *pág. 144.*

[23] *F. L. Yudin, «Theory and practice of the novela comediesca»,* Romanische Forschungen, *LXXXI (1969), págs. 585-594.*

[24] *D. Ynduráin, «Rinconete y Cortadillo. De entremés a novela»,* Boletín de la Real Academia Española, *XLVI (1966), págs. 321-333; J. L. Varela, «El realismo cervantino en Rinconete», en* La transfiguración literaria, *Madrid, 1970, págs. 53-89; J. Casalduero,* Sentido y forma de las «Novelas Ejemplares», *Madrid, Gredos, 1974, y J. Rodríguez- Luis,* Novedad y ejemplo de las «Novelas» de Cervantes, *Madrid, Porrúa, 1980-1984, dos volúmenes.*

[25] *Pilar Palomo,* op. cit., *pág. 121 n.*

[26] *G. Formichi, «Saggio sulla bibliografia critica della novella spagnola seicentesca»,* Lavori Ispanistici, *III (1973), pág. 57, y J. M. Díez Borque,* Literatura y cultura de masas, *Madrid, Al-Borak, 1972.*

[27] Vid. *M. A. Morínigo, «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro»,*



burgués, al que han llegado a aburrir las representaciones teatrales y que cuenta con un importante número de mujeres[28].

Vamos a señalar, entonces, cuáles son esas convenciones del género, siguiendo los ya clásicos estudios de Highet, Haight, García Gual, Miralles, el más reciente de T. Hägg, y el de Carilla en relación con la novela bizantina española[29]. Todos ellos coinciden en señalar ese triple eje sobre el que se centran las novelas —amor, aventuras y religión— y en torno al cual van a producirse todo un sinfín de varios acontecimientos.

Veamos, en primer lugar, cómo son esos protagonistas que sufren de amores y que continuamente se ven obligados a moverse de un lado a otro, y, en segundo lugar, cuál es el carácter de las aventuras que corren, cuál el significado de sus continuos viajes.

Los protagonistas son siempre jóvenes, nobles y bellos. A excepción de las *Etiópicas,* las demás novelas griegas comienzan el relato hablando de las virtudes de sus héroes y de sus circunstancias familiares y sociales[30].

Los jóvenes son tradicionalmente fieles al amor. La inquebrantable fidelidad mutua a lo largo de mil tentaciones y pruebas, y, sobre todo, la milagrosa conservación de la castidad de la doncella serán dos de las características principales de la novela[31].

Heliodoro es uno de los novelistas que más potencia el modelo de castidad[32]. A diferencia de otros novelistas, como Jenofonte de Éfeso y Caritón, sus protagonistas no son esposos que sufren largas separaciones, sino amantes que dicen ser hermanos y a los que un juramento prohíbe tener relaciones sexuales antes de sufrir una serie de pruebas. Heliodoro pone

Revista de la Universidad de Buenos Aires, *II (1957), págs. 41-67, y E. Rodríguez,* op. cit., *pág. 78.*

[28] Vid., *B. E. Perry,* The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origines, *Berkeley, 1967, y E. H. Haight,* Essays on the Greek Romances, *Nueva York, 1943.*

[29] *Gilbert Highet,* La tradición clásica, *I, México, F.C.E., 1954, pág. 261; E. H. Haight,* op. cit., *págs. 114-117; C. García Gual,* Los orígenes de la novela, *Madrid, Istmo, 1972, pág. 292; Carlos Miralles,* La novela en la antigüedad clásica, *Barcelona, Labor, 1968, pág. 54; T. Hägg,* The Novel in Antiquity, *Oxford-Londres, Blackwell, 1983, y E. Carilla, «La novela bizantina»,* Revista de Filología Española, *LI (1968), págs. 155-167.* Vid., *además, N. Holzberg,* Der antike Roman, *Munich-Zurich, 1986 (con bibliografía puesta al día). Una última actualización del desarrollo del género en España corresponde a M. A. Teijeiro,* La novela bizantina española, *Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.*

[30] *Algunas de estas descripciones se convertirán en fórmulas estereotipadas y tópicas, y servirán de base, por ejemplo, a las descripciones de la mujer dentro de la concepción del* amour courtois, *que se mantendrán hasta el Renacimiento. Recordemos una de las más famosas de Aquiles Tacio, la de Leucipa por Clitofonte: «Sus ojos, brillantes, eran augurio de placeres; tenía el cabello rubio y rizado, las cejas negras, completamente negras; las mejillas blancas, pero su blancura, a la mitad, tomaba un color rosado; era como la púrpura con que las egipcias dan color al marfil; su boca era flor de rosas, cuando ya las rosas han comenzado a abrir los labios de sus pétalos. Antes la hubiera visto, antes me hubiera perdido... Experimenté, a la vez, diversos sentimientos: admiración, sorpresa, temor, timidez, sorpresa. Admiraba su talla, más bien alta, me sorprendía su hermosura, mi corazón temblaba estremecido, no podía dejar de contemplarla, temía que fuera a mirarme. Intentaba alejar de mis ojos su imagen, pero en vano...» (I 4, 5 ss.).*

[31] *G. Highet,* op. cit., *I, pág. 261.*

[32] *C. García Gual,* op. cit., *pág. 305.*



especial cuidado en no transgredir las convenciones sociales, y por ello no abusa de las escenas amorosas. (En nuestros novelistas ya despertaron las pasiones algunos de los pasajes de las *Etiópicas:* un personaje de la *Dorotea* de Lope, al entreabrir el libro de Heliodoro, lee alborozado: «Teágenes y Cariclea quedaron solos en la cueva, juzgando por gran bien la dilación de los trabajos que esperaban, porque hallándose libres, se dieron los brazos amorosamente»[33].)

En lo que atañe a aventuras y viajes, la novela de Heliodoro es la novela griega que presenta un mayor índice de subordinación de unos relatos a otros. Hay dos acciones parejas a la principal y numerosos episodios secundarios. El modo de integrarse o subordinarse las distintas acciones y peripecias secundarias proviene de la *Odisea;* ahora bien, Heliodoro es un maestro en el arte de complicar el argumento y crear «suspense», y, al mismo tiempo, alcanza un gran nivel de imbricación de todos los relatos en la trama central[34].

Una novedad en la estructura temporal de la *Historia Etiópica,* como lo había sido en la *Odisea,* es el comienzo *in medias res.* La acción se selecciona y el lector va siendo informado paulatina y progresivamente de una serie de sucesos que preceden al comienzo de la narración. Esta técnica servirá para captar de inmediato el interés y la curiosidad del lector, y será muy utilizada por los novelistas del siglo XVII[35].

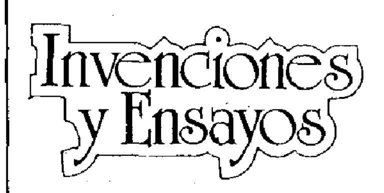
Los golpes de efecto teatral son muy frecuentes en la narración de Heliodoro; Cervantes aprendió mucho de ellos. Como ya hemos dicho, el teatro y la novela han estado, desde sus orígenes, muy relacionados. Ahora bien, la concepción ideológica de los personajes y su relación con el mundo es bien distinta en un género y en otro. En la tragedia de la Antigüedad el pecado de *hybris* o desmesura no tenía perdón y los personajes perecían víctimas de su destino trágico; por el contrario, en la novela griega —y es ésta una característica que me interesa subrayar especialmente— el pecado nunca es irreparable, pues los protagonistas siempre terminan acreditando su virtud y, al final, son perdonados. La *hybris* se expiará a lo largo de las propias peripecias de la novela, a través del viaje y las aventuras. Y éste será uno de los aspectos que más entusiasmen a los erasmistas. Las aventuras son un castigo, pero a través de ellas el héroe irá adquiriendo experiencia, irá formándose, y podrá poner a prueba su fidelidad al amor y su castidad.

El héroe de la novela griega es libre y optimista —así lo exigía el público—, y, a diferencia de la tragedia, su destino no está escrito de antemano. Sus aventuras son obstáculos imprevisibles que impedirán, de momento, que el protagonista alcance la felicidad. Y la fortuna será quien rija la marcha de esas aventuras (la fortuna o la Providencia, pues, como dice Lugo y

[33] *Lope de Vega,* La Dorotea, *ed. E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1968², acto III, escena primera, pág. 202. Aunque para Lope ya no viene al caso, Heliodoro seguidamente explicará que ese momento de pasión entrará dentro de los límites de lo honesto.*

[34] Vid. *C. García Gual,* op. cit., *pág. 24.*

[35] *Otra de las técnicas utilizadas será la de* in extremas res *en la que la historia se reconstruye a partir de su desenlace. Sobre la influencia de Heliodoro en la complicación de las* novelle *puede consultarse el estudio preliminar de Francisco López Estrada a la traducción por Fernando de Mena de* La Historia Etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea, *Madrid, R.A.E., 1954, pág. XX ss.*



Dávila, «no hay caso ni fortuna, que todo está debajo de la Divina Providencia, y así se han de entender estas voces»[36]). Los protagonistas son, pues, libres para elegir y para superar con su elección tentaciones y obstáculos.

En cuanto a las aventuras, el género proponía una serie de ingredientes indispensables y tradicionalmente atestiguados desde Homero: tormentas y naufragios, ataques de piratas o bandidos con el consiguiente cautiverio, raptos, oscuras prisiones y fugas de las mismas, peleas con gigantes o con animales feroces, casuales encuentros y azarosas pérdidas, equívocas situaciones, inesperadas y suculentas herencias, disimulos o disfraces de la personalidad, descubrimientos repentinos de la misma, sueños premonitorios, apariciones, brujería, etc.[37]. Todos estos elementos y otros muchos, atestiguados por la tradición, tenían como única condición el atenerse, con mayor o menor rigor, al principio de verosimilitud.

Nadie duda del éxito ulterior de la fórmula empleada por Heliodoro. Vamos a ver acto seguido cómo fueron entendidas sus convenciones y rasgos peculiares por nuestros novelistas.

Para medir las proporciones de la influencia que la novela de Heliodoro ejerció en el Renacimiento y en el barroco, hay que tener en cuenta la huella que el neoplatonismo había dejado previamente en la *Historia Etiópica,* huella que, desde el primer momento, reconocieron los humanistas.

Ya en el siglo V un neoplatónico, Filipo, dedicó a la *Historia Etiópica* una exégesis alegórica. Según Filipo, Cariclea es símbolo del alma, Teágenes de la razón y cada uno de los otros personajes principales asumen diferentes significaciones. En el siglo IX, el patriarca Focio elogia el estilo de Heliodoro, cuyo libro será muy festejado por la literatura bizantina de los siglos XI y XII.

En el Renacimiento la influencia de Heliodoro es decisiva y su éxito se deja ver en el gran número de traducciones de su obra[38]. De 1534 es la edición príncipe del texto griego, publicada en Basilea. La primera traducción al romance es la del francés Amyot (París, 1547), quien también traduciría el *Dafnis y Cloe* de Longo en 1559. Esta traducción sirvió para la versión al castellano hecha por un autor desconocido (pero relacionado con el ambiente universitario de Alcalá), que se publicó en Amberes en 1554, reeditándose en 1581.

El éxito de la obra en los círculos universitarios y entre erasmistas y humanistas fue, en general, excepcional. En Alcalá y en 1587 se publicaría la más famosa de las traducciones al castellano, la de Fernando de Mena, que obtendría varias reediciones (en 1614, 1615, 1616, etc.). Se tienen noticias de otra traducción hecha por Francisco de Vergara, hoy perdida.

Humanistas, helenistas y filólogos se dieron pronto cuenta de que en la obra de Heliodoro se reunía un prestigioso material de la tradición clásica

[36] *F. Lugo y Dávila,* op. cit., *pág. 29.*

[37] Vid. *entre otros, el libro citado de G. Highet, I, pág. 261.*

[38] *Sobre el tema de las traducciones y versiones al español véase el trabajo de J. L. Estelrich, «La novela griega en España. Notas bibliográficas»,* Revista Contemporánea, *CXIX (1900), págs. 27-30; E. Legrand,* Bibliographie hispano-grecque *(apéndice de la* Bibliographie hispanique, *Nueva York, 1915-1917), y, especialmente, las palabras que dedica F. López Estrada en su prólogo a la traducción de Heliodoro por Mena, págs. 7-18.*



y de que su autor, además, había sabido presentarlo de una forma entretenida, asegurándose, de este modo, un gran número de fieles lectores.

Ahora bien, quien consiguió dar mayor prestigio a la *Historia Etiópica* entre el público español fue López Pinciano, que mantenía gran amistad con el grupo de helenistas de la Universidad de Alcalá.

En su *Philosophía antigua poética*[39], López Pinciano ponía, en primer lugar, la obra de Heliodoro a la altura de la *Ilíada* y la *Eneida*. En segundo lugar, elogiaba la deuda que su autor tenía con Homero y destacaba la composición de la novela, heredada de la *Odisea*. En tercer lugar, alababa la puesta en escena y su evidente relación con la gran tragedia clásica. Pinciano descubría, además, la facilidad con la que estas novelas griegas podían sustituir el acartonado mundo de inverosimilitudes de los libros de caballerías.

La confrontación entre el mundo caballeresco y el mundo de la novela griega tuvo lugar desde un principio. Los humanistas habían encontrado el modo de sustituir el anhelo aventurero que transmitían los libros de caballerías por un género de aventuras igualmente extraordinarias, pero mucho más próximas a la verdad.

Como dice López Estrada, para los escritores de los siglos XVI y XVII la *Historia Etiópica* era un «acertado mosaico de situaciones y expresiones literarias procedentes de la épica y la tragedia antigua»[40], dos de los géneros más prestigiados en los Siglos de Oro, con lo cual la obra tenía asegurado el éxito.

Un éxito que, como dice María Rosa Lida, «era lógico, pues esta novedad de amor virtuoso satisfacía los escrúpulos morales de los lectores, a la vez que los atraía con estructuras más complejas, y su representación de la realidad era más sobria», contraria, pues, a las fantasías caballerescas y al estatismo pastoril[41].

Como vemos, la obra de Heliodoro reunía muchos argumentos para triunfar. En primer lugar, respetaba los preceptos aristotélicos de unidad y verosimilitud, y procuraba el deleite y el entretenimiento del lector.

En segundo lugar, tenía dignidad estética, incluía doctrinas neoplatónicas, satisfacía las exigencias clásicas de decoro, retórica y erudición, y, además, «¡estaba escrita en griego!»[42]. Ofrecía al lector una mayor complicación y enredo que las novelas italianas[43]. Su relación con los géneros literarios del momento era hegemónica, puesto que los incluía a todos y a todos los superaba[44].

En tercer lugar, era una obra de carácter edificante y ejemplar. Su lectura era útil, había en ella máximas notables y frases sentenciosas. Además, las faltas contra la moral se castigaban y los comportamientos virtuosos eran siempre premiados[45]. La obra, en suma, se adaptaba a las propuestas de Trento y a los consejos de los preceptistas.

[39] *A. López Pinciano,* Philosophía antigua poética, *ed. A. Carballo Picazo, Madrid. C.S.I.C., 1953.*

[40] Op. cit., *págs. XXXIX-XL. Recordemos la influencia de Tasso en esta concepción de la épica a través de sus* Discorsi del Poema Eroico, *en el que decía que las novelas debían tratar de muchas cosas, materias y aspectos, siempre que fuera posible ver en ellas una «superación final» que explicara esa peregrinación, que le diera trascendencia.*

[41] Estudios de literatura comparada, *Buenos Aires, Eudeba, 1966, pág. 227.*

[42] *La exclamación es de Marcel Bataillon,* Erasmo y España, *México, F.C.E., 1966, pág. 620.*

[43] *Recordemos que Gracián decide imitar «los empeños de Heliodoro»* (Criticón, *ed. cit., vol. I, pág. 7), es decir, la capacidad del novelista griego para complicar la acción y mantener, así, en vilo al lector.* Vid. *E. R. Curtius,* Literatura europea y Edad Media latina, *México, F.C.E., 1955, tomo I, pág. 377.*

[44] Vid. *al respecto el artículo de A. Martín Gabriel, «Heliodoro y las novelas españolas. Apuntes para una tesis».* Cuadernos de Literatura, *VIII (1950), págs. 215-234.*

[45] *Estas cualidades fueron acogidas con entusiasmo por los erasmistas;* vid. *M. Bataillon,* op. cit., *págs. 224-5 y 622.*



Las primeras muestras del éxito de las *Etiópicas* entre nuestros novelistas las encontramos en los prólogos de muchas de las colecciones de novelas cortas. Ya sabemos que la falta de una teoría para la naciente novela hizo que muchos escritores aprovecharan los prólogos y las aprobaciones para justificar su escritura, dar algún prestigio a su obra y hasta para elaborar una cierta «teoría literaria». Al acercarnos a los prólogos, vemos la insistencia con que se defienden en ellos los principios que sugería Heliodoro. Tras las alabanzas de López Pinciano, todos reconocen al griego como maestro de la narración. En los prólogos se defiende el precepto horaciano, es decir: que la lectura sirva de enseñanza, aviso, ejemplo y también de entretenimiento, y, que, además, pueda ser útil para ocupar los momentos de ocio del hombre culto, del secretario que vuelve a casa tras una jornada de trabajo, o del militar que regresa de la guerra.

Durante los años de paz del reinado de Felipe III, muchos autores muestran su preocupación por el aumento de desocupados y ociosos en torno a los círculos cortesanos. Muchos de ellos nos cuentan en sus prólogos que escriben para matar el ocio. Por ejemplo, Mateo Velázquez, en el prólogo «Al lector» de su novela *El filósofo del aldea,* dice: «La ociosidad para todos los corazones humanos es veneno, y para los que profesan la milicia veneno y pestilencia... De aquí ha nacido el procurar ocupar el ingenio cuando huelgan las manos... Quien le leyere, hallándose entretenido, deme por disculpado»[46]. Lugo y Dávila dedica su *Teatro popular* a Jorge de Cárdenas Manrique, quien, al volver de la guerra, necesitará ocupar sus ratos de ocio y descanso. En el mismo libro aparece una nota de «El hermano del autor» en la que se afirma, además, que la obra ha sido escrita para paliar los ocios de la estancia en una aldea[47]. También Camerino afirma en su prólogo haber escrito sus novelas para entretener el ocio, además de para «habilitarse en esta lengua»[48]. Agustín de Rojas, en el prólogo de su *Viaje entretenido,* afirma haber escrito su obra para «entretener algunas horas que he tenido desocupadas..., imitando en esto a San Agustín, que escribió sus *Condiciones [sic]* estando ocioso y para gente baldía»[49]. En la mayoría de los prólogos, vemos que el interés del autor por agradar a todo tipo de lectores es el mismo que animaba a los novelistas griegos. Cervantes prometió un producto que respondiera a los gustos del español medio y Lope se propuso «dar contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte»[50].

Se trata de un tipo de literatura que busca agradar al gran público. El escritor se ha dado cuenta de que el número de lectores es cada vez mayor, y mayor el poder comunicativo de la literatura. Como dice E. C. Riley, «lo distintivo de finales del siglo XVI y comienzos del XVII fue una peculiar toma de conciencia respecto a la influencia y el poder de persuasión

[46] *Cito por la ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, Colección de Antiguas Novelas Españolas, 1906, pág. 161.*

[47] *Ed. cit., pág. 12.*

[48] Novelas amorosas, *ed. Fernando Gutiérrez, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1955, pág. 19.*

[49] *Cito por la ed. de J. P. Ressot, Madrid, Castalia, 1972, pág. 73.*

[50] *Lope de Vega,* Novelas a Marcia Leonarda, *ed. cit., pág. 103.*

que la literatura podía ejercer en un público que no se reducía ya a unos cuantos eruditos y cortesanos»[51].

«Avisos y reprensiones para todas las edades» recibirá el lector de los *Sucesos y prodigios de amor* de Pérez de Montalbán[52]. Lugo y Dávila ofrece variados asuntos, «de suerte que no todo sea para los doctos ni todo para los vulgares» (ed. cit., pág. 27). En los *Casos prodigiosos* de Juan de Piña se promete agradar «a muchos por tocar en prodigios y maravillas que, además, da por verdaderas»[53]. Los prólogos sirven, asimismo, para convencer al lector de la utilidad de la lectura. Para ello, como acabamos de ver, se insistirá en la verdad de lo que se cuenta, en la proximidad de los hechos narrados, en las fuentes fidedignas que atestiguan los sucesos. Todo será verosímil, y tendrá pretensión de aparecer como real todo lo que se cuente, las ciudades donde ocurran los hechos y los personajes que los protagonicen[54].

En su prólogo a las *Etiópicas*, Amyot afirmaba escribir su historia tras haberla escuchado de labios de personas de crédito. Con el tiempo se va dando el caso de autores que dicen ocultar los verdaderos nombres de sus protagonistas por prudencia y discreción. Esto se convirtió en una actitud muy frecuente, y hasta tópica, en la mayoría de los escritores españoles de novela corta, desde Pérez de Montalbán a María de Zayas o Castillo Solórzano.

Es también en los prólogos, como decíamos, donde el novelista nos confiesa, sinceramente o no, su deuda con Heliodoro. Así lo hicieron Cervantes en el *Persiles* y Lope en sus *Novelas a Marcia Leonarda*[55]. Ágreda y Vargas en sus *Novelas morales útiles por sus documentos*, además de recordarnos que es el traductor de Aquiles Tacio, dice seguir en sus novelas el estilo narrativo de Heliodoro, lo mismo que confesaba Lugo y Dávila. Y a Pérez de Montalbán, en uno de los poemas laudatorios que preceden a los *Sucesos y prodigios*, se le compara con Heliodoro[56].

Muchos citan a Heliodoro con conocimiento de causa, mientras que a otros les llega su influencia a través de esos otros géneros en los que el griego dejó su huella[57]. Pero, ¿en qué consiste en realidad la influencia de Heliodoro en la novela corta?

La profundidad simbólica, el sentido alegórico y la interpretación religiosa del viaje como purificación, que eran las características ideológicas primordiales del género en la Antigüedad, como vimos, no fueron siempre captadas en su totalidad por los que se dedicaron a la novela corta; sí, en cambio, son aspectos ideológicos más desarrollados por los escritores de novelas largas.

A los escritores de novela corta lo que les llama la atención de Heliodoro es su capacidad para apasionar al lector y mantenerlo continuamente en suspenso. También saben apreciar esa manera tan peculiar de ir hilando en sucesión vertiginosa unos acontecimientos, más o menos dignos de ad-

[51] Teoría de la novela en Cervantes, *Madrid, Taurus, 1971, pág. 157.* Vid. *M. Chevalier,* Lectura y lectores en la España del XVI y XVII, *Madrid, Turner, 1976; J. M. Díez Borque,* Literatura y cultura de masas, *Madrid, Al-Borak, 1972, y A. Pacheco-Ransanz, «Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII»,* Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, *3 (1986), págs. 407-421.*

[52] *Cito por la ed. de A. González de Amezúa, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1949, pág. 6.*

[53] *Las palabras aparecen en la «Aprobación» de Juan de Jáuregui, ed. E. Cotarelo, Madrid, Colección de Antiguas Novelas Españolas, 1907, pág. 6.*

[54] *Dice Riley que «los autores de obras de ficción, de acuerdo con la tradición antigua, continuaban afirmando que la historia que narraban era verdadera,* adtestatio rei visae, *y con ello trataban de impresionar al lector»,* op. cit., *pág. 256.*

[55] *En* Las fortunas de Diana *dice que «quisiera ser un Heliodoro para contarlos [tantos accidentes, amores, peligros] o el celebrado autor de la* Leucipa y el enamorado Clitofonte», *ed. cit., pág. 52.*

[56] *«Heliodoro sois y Apolo / de aquesta verde floresta», ed. cit., pág. 11.*

[57] *También habría que referirse a la influencia que llega a través de la lectura de otros escritores, como Ludovico Dolce, Tasso, Sidney, Marino, Barclay y tantos otros. Cfr. María Rosa Lida,* La tradición clásica en España, *Barcelona, Ariel, 1975, págs. 349-350.*



miración, con otros, y la sabiduría con que se va complicando la acción y enriqueciendo el enredo. En este sentido, la influencia de las *Etiópicas* se desarrollará no sólo en el plano argumental, sino también en el estructural, pues a nuestros escritores les interesa conseguir que sus lectores compartan con los protagonistas esas peregrinaciones llenas de accidentes azarosos y sorpresivos acontecimientos. Mucho menor será, por el contrario, la influencia que reciban de Heliodoro en el plano ideológico o estético.

Si el viaje era el elemento fundamental de la novela griega de aventuras, también lo será para nuestros novelistas, y ello tanto en la novela larga como en las cortas. Hay, incluso, textos en los que el viaje funciona como motivo generador de la narración; así ocurre con el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas o con el *Pasajero* de Suárez de Figueroa[58].

La *Historia Etiópica*, en este sentido, fue una obra original para su época, pues presentaba una estructura lineal, no circular, del viaje de los protagonistas (como en la *Odisea*, en Jenofonte de Éfeso, etc.). Los héroes de las *Etiópicas*, tras su peregrinación por el mundo, no necesitan volver a su hogar, a su patria. Es el viaje en sí, el puro deambular de sus personajes, lo que en Heliodoro resulta más importante.

Esta linealidad no fue seguida por nuestros novelistas. En sus obras podremos señalar distintas razones por las que los protagonistas emprenden el viaje, pero la mayoría de los viajes emprendidos acabarán con la vuelta al hogar o a la patria, unas veces para meterse en un convento o en un monasterio, otras tan sólo para morir en casa[59].

En primer lugar, encontramos un alto porcentaje de viajes que se inician para huir por haber cometido un delito o una transgresión de la moral social. En este sentido, el viaje funciona como peregrinación purificadora para expiar una culpa. Este viaje expiatorio servirá para que el héroe ponga a prueba su constancia en el amor y en el mantenimiento de su castidad o de la fidelidad debida a su amante, sean cuales fueren los obstáculos con los que se encuentre y que tenga que superar.

Por ejemplo, en *De la juventud* de Lugo y Dávila, se incluye la historia de un personaje que mata en duelo al hermano de su dama y huye. A partir de ahí se suceden mil peripecias hasta que, tras una tormenta, cae prisionero en Argel. En *La persiana* de Camerino, el héroe mata al oponente y escapa a Constantinopla disfrazado de turco. Se enamora en Persia, pasa por una serie de pruebas —entre ellas, la lucha contra un «gigante sátrapa»—, hasta que, por fin, reemprende el camino hacia su patria. De vuelta a España, los enamorados sufrirán cautiverios, raptos, se perderán y se encontrarán, caerán en poder de los ingleses y, al fin, después de muchas aventuras, llegarán a puerto cristiano. Con el bautizo de la joven persa

[58] Vid. *P. Palomo*, op. cit., *pág. 63.*

[59] *Los finales felices en matrimonio son frecuentes, pero no tanto como para que la crítica haya considerado el final feliz como una característica de nuestras novelas cortas y cortesanas.* Vid. *A. Martín Gabriel, art. cit., pág. 224 y ss.*

termina la novela. En *La desdicha en la constancia* de Miguel Moreno, el héroe mata sin querer a su hermano y huye a Sicilia[60]. En el camino cae preso y lo llevan cautivo en un barco hasta Constantinopla, padeciendo en el viaje todo tipo de tempestades, naufragios, hambre y demás penurias. Cuando consigue volver a Nápoles e intenta rescatar a su amada, la muerte los aguarda a ambos en un trágico final.

Pérez de Montalbán presenta un caso original en la novela que titula *La prodigiosa.* Gesimundo, tras herir a su hermanastro por problemas de sucesión al trono, decide abandonar la vida de corte y se convierte en hombre salvaje. Recluido en una isla, se lamenta de su soledad, de su querida esposa, a quien cree muerta, y de su reino. Pero el azar llevará allí a una hija, que nunca supo que tenía, y a su mujer, que no ha muerto. La anagnórisis final y la recuperación del trono pondrán el broche a las últimas escenas. En *El envidioso castigado* (también de Montalbán), tras descubrirse las relaciones amorosas entre el segundón y su dama (a la que pretende el primogénito), los amantes huyen a una quinta, fingiéndose hermanos «hasta que se acercaba la noche y dejaba de ser hermano de su querida Estela» (ed. cit., pág. 119). Tras algún enredo, confusión, otra huida y una estancia entre pastores, todo acaba en final feliz. La transgresión es perdonada.

En *El casamiento engañoso* de Camerino, el héroe mata a su rival y se escapa con su dama a Francia. Se separan, son apresados por bandidos disfrazados de pastores, se encuentran sin reconocerse, pues ella está vestida de varón para proteger su castidad, y tras una anagnórisis final, se casan. Cuando esperamos el final feliz, aparece un hermano de la joven que resulta ser el vengador de la familia y mata a los esposos. También tiene un final trágico otra novela de Camerino, *El amante desleal.* El héroe huye en un bajel flamenco, tras herir a su oponente. El capitán flamenco lo vende a los turcos como esclavo, pero logra escapar. En la huida vendrán las tormentas y los naufragios, se enamorará de una flamenca, a la que acabará abandonando, y, al volver a su patria, decidirá cambiar de identidad antes de encontrarse con sus padres. Éstos no le reconocerán y le matarán para robarle.

En un segundo tipo, el viaje se produce de manera inesperada. Es un viaje que sirve de excusa al novelista para alejar a los enamorados y provocar alteraciones en la armonía de su relación. En estos casos pueden mantenerse la fidelidad y la castidad, si se sigue el modelo bizantino, o, por el contrario, olvidando el optimismo de Heliodoro, acabar cayendo en el desengaño y acercarse a finales más próximos a los modelos no tan castos de los *novellieri.*

[60] *Las huidas a Flandes, Italia, Francia y el paso por Constantinopla son muy frecuentes. Acerca de las reuniones de huidos en Flandes* vid. *C. B. Bourland,* op. cit., *pág. 43.*



Por ejemplo, en *Aurelio y Alejandra* de Ágreda y Vargas, el héroe emprende un viaje de negocios y, en su ausencia, surge un nuevo pretendiente que es más del gusto de la familia de la dama. Ésta obedece en apariencia a sus padres y accede al casamiento, pero el día antes de la ceremonia, se finge muerta en complicidad con un criado y un médico. La treta falla y la dama muere de verdad, en un típico caso de enterramiento en vida. Junto a su tumba morirá de horror Aurelio, al volver de su viaje.

En *La firmeza bien lograda* de Camerino, una breve ausencia del enamorado trae como consecuencia que la dama desaparezca y los enamorados pierdan el contacto, convirtiéndose la novela en una continua búsqueda mutua. Hay corsarios rodios, islas deshabitadas, tormentas, huida de la esclavitud y un casual encuentro por el que el protagonista se entera de que su dama ha caído presa de unos temibles bandoleros y éstos la han vendido a unos piratas. Pero, a pesar de todos los avatares sufridos por la doncella, ésta ha conseguido mantener intacta su castidad y el final, por tanto, es feliz.

Los peligros de la ausencia de Camerino tiene también su *happy end*. El héroe tiene que viajar por negocios y deja al cuidado de su mejor amigo a su dama. El amigo se enamora de ella, pero ella se mantiene fiel, como nueva Penélope, a pesar de los muchos pretendientes que se le presentan. Por el contrario, en *La fuerza del desengaño* de Pérez de Montalbán, cuando el héroe se va por negocios de una herencia, la dama se casa con otro. Hay en esta novela una serie de elementos tradicionales, como son unas cartas que no llegan nunca a su destino y otras que son falsificadas por los padres de la dama. Loco y desengañado, el joven recibe la visita de la Muerte, tras de lo cual decide ingresar en un monasterio.

Un tercer tipo de viaje será el emprendido para obtener la fama tras un desengaño. Podría servirnos de ejemplo la novela de Lugo y Dávila *De la juventud*, en la que el héroe parte desengañado hacia Italia y elige la milicia «conociendo este camino por el mejor para los que pretenden honra y nombre de famoso» (ed. cit., pág. 281). Volverá efectivamente famoso y, como ha muerto su oponente, podrá casarse al fin con su dama.

En *Los primos amantes* de Montalbán, el protagonista, pobre y enamorado de su bella prima, sale en busca de fama hacia Sevilla y, desde ahí, embarca rumbo a América. La dama, temiendo perderle, se disfraza de varón y huye tras él, pero no le encuentra. El joven superará toda una serie de pruebas que le harán digno de su enamorada. Y será su padre quien, al final de la novela, volviendo rico de América, consiga que los jóvenes tengan un matrimonio próspero y feliz.

El cuarto tipo será el del viaje que se emprende como fuga tras haber caído en la cautividad o ante un peligro repentino. El primer caso es el más frecuente y podemos incluirlo dentro de los anteriores. Del segundo



caso pondremos como ejemplo la novela *Premiado el amor constante* de Lugo y Dávila, donde los protagonistas huyen de Cartago (ambos se creen tunecinos y allí viven) ante el ataque de tropas alemanas. Tras un intento de violación de la joven y un lamento al estilo del «miré los muros de la patria mía» quevedesco por parte del joven, ambos comienzan su peregrinación. Después de asistir a una fiesta pastoril, caen presos y el azar los separa. Ella descubre, tras una serie de odiseas y en presencia del emperador Carlos V, que es cristiana, por lo que vuelve a España. En el viaje cae prisionera, consigue defender su castidad y, al final, decide hacer votos para ingresar en un convento. El joven, reponiéndose de sus heridas en un barco, se entera de su origen cristiano y el azar le conduce, también, a los pies del emperador Carlos V, quien le reconoce en seguida por un anillo que lleva en el dedo. Con la anagnórisis final, y tras obtener la dispensa del voto religioso que la joven había hecho, se casan en Roma.

En último lugar, se puede plantear el viaje como excusa para describir paisajes exóticos o las ciudades por las que se pasa: sus costumbres, sus monumentos, sus posadas, sus calles. El viaje también puede concebirse con una finalidad pedagógica, como hace Camerino, cuando en su novela *La catalana hermosa* dice que los viajes «despiertan con sus variedades los entendimientos de los más torpes» (ed. cit., pág. 212).

Los viajes que aparecen en nuestras novelas responden, en su mayoría, a la idea del viaje que se emprende para huir de algo[61]. El héroe puede iniciar, también, el viaje con el fin de evadirse de una serie de trabas sociales, de condicionamientos religiosos o políticos. El lector disfrutará viendo cómo actúa el personaje, viéndole moverse de lugar en lugar, con esa libertad de movimientos y de ideas que demuestran tener los protagonistas. Las aventuras hacen sufrir a los héroes y les llevan por distintos derroteros, y es justamente eso lo que más parece entretener al lector. Los continuos avatares y cambios de lugar facilitan la evasión del lector, que, por un momento, se olvida de sus ocupaciones y se distrae compartiendo con el protagonista una vida de continuos cambios y sorpresas, bien distinta de la monotonía y el estatismo de la suya propia. Así, pues, se mantiene la concepción del pecado de *hybris*, como en la novela griega, y el viaje es un viaje de purificación.

Cierto es que el movimiento y los cambios espaciales son una de las características de nuestras novelas. Pero a lo largo del siglo XVII se va produciendo una evolución en el tratamiento de los espacios que recorren los personajes.

Si, como dice Pabst, el lugar de la acción «está situado en casi todas las novelas cortas cervantinas en la calle, en los caminos, el campo o el mar»[62], a medida que avanza el siglo vemos una tendencia a cerrar más

[61] *W. Pabst habla de héroes que emprenden sus viajes impulsados por unas fuerzas interiores desconocidas por ellos mismos. Se refiere también a un cierto carácter de «errabundez» en los héroes de las novelas barrocas, como «expresión de su propio desasosiego interior»* (op. cit., *pág. 228).*

[62] Op. cit., *pág. 227.*



los espacios, a interiorizarlos. Los protagonistas ya no recorren los caminos ni surcan los mares. Cada vez son menos frecuentes los viajes fuera de España, tanto a lugares remotos como a lugares conocidos (Flandes o Italia).

En primer lugar, encontramos un porcentaje muy elevado de novelas ambientadas en ciudades españolas: Ávila, Sevilla, Valladolid, Madrid, Zaragoza, Alcalá de Henares. Los desplazamientos más frecuentes serán, por ejemplo, de Madrid a Sevilla o de Alcalá a la Corte. (En *Quien bien anda, bien acaba* de Sanz del Castillo, cuyo relato comienza *in medias res*, el protagonista va caminando de Orense a Zamora. En *Del médico de Cádiz* de Lugo y Dávila, el viaje es de Cádiz a Sanlúcar y vuelta a Cádiz. En *Los primos amantes* de Pérez de Montalbán, Lisardo se desplaza de Ávila a Sevilla.)

En segundo lugar, hay un mayor interés por esos espacios urbanos que antes señalábamos: las calles, las iglesias, las plazas. Los personajes recorren en coche el Paseo del Prado o la Casa de Campo, para acabar introduciéndose en el interior de la casa de la enamorada o conversando con ella junto a la reja de su alcoba[63].

Como podemos ver, nuestros héroes-peregrinos, a medida que avanza el siglo, emprenden su peregrinación dentro de las fronteras de su propia patria. Ya no visitan ínsulas extrañas ni tierras lejanas. No desean salir de un terreno conocido, o ni siquiera se plantean si quieren hacerlo. Cuando la aventura sucede fuera de nuestra península, todo será inhóspito y engañoso. Los ingleses, los flamencos, los turcos o los tunecinos se convertirán en fieros enemigos de ruin comportamiento, falsos y traidores. Encontramos soldados alemanes violando a jóvenes doncellas, capitanes flamencos vendiendo como esclavos a los protagonistas o ingleses cometiendo alevosas traiciones.

En *El peregrino en su patria* de Lope, la idea de patria, como sugiere Avalle-Arce, y el concepto de nacionalismo, funcionan, sobre todo, como el eje que determina la acción, siendo su función tan importante como lo era el amor y las aventuras en la novela bizantina[64]. Esto será algo que aporte la Edad Moderna a la novela griega, pues no cabe duda de que una nueva idea de nación se está extendiendo por toda Europa.

Creo que podemos hablar de un movimiento de interiorización de este género literario y de un intento de nacionalizar el género clásico. El fenómeno se acompaña de un renovado interés por la exaltación y la apología de las ciudades españolas por las que los protagonistas de la peregrinación pasan.

Los novelistas disponen de una fórmula bien precisa y atestiguada en la tradición, que consistirá en situar el elogio de la ciudad en cuestión en el encabezamiento de la novela: «En la hermosísima y noble ciudad de...». En estos casos, los encabezamientos funcionan como secuencia cero en el relato, es decir, no intervienen en el proceso de formación del héroe[65] y

[63] *Pienso en María de Zayas, Mariana de Carvajal, Diego de Ágreda y Vargas o Andrés Sanz del Castillo. Las descripciones de interiores hogareños aumentan en las novelas que están enmarcadas por una tertulia, una fiesta o un sarao, y, especialmente, en las novelas propiamente costumbristas.* Vid. *C. B. Bourland, «Aspectos de la vida del hogar en el siglo XVII según las novelas de doña Mariana de Carvajal»,* Homenaje a Menéndez Pidal, *II, Madrid, 1925, págs. 331-368.*

[64] *Lope de Vega,* El peregrino en su patria, *ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973, pág. 33. A modo de ejemplo, véase la novela octava del* Teatro popular *de Lugo y Dávila, titulada* De la juventud: *«Y así estoy determinado de pasar a España, donde mi estrella parece que me inclina, por ver reinos donde se cría gente tan generosa y tan gallarda como los españoles, de cuya fama no es menester mayor prueba que lo mucho que os debo...» (ed. cit., pág. 291-292).*

[65] *Los encabezamientos, como dice Evangelina Rodríguez, pueden también estar ocupados por «rémoras didácticas previas a la exposición del conflicto moral»* (op. cit., *págs. 94- 95), o por descripciones mitológicas de amaneceres o atardeceres;* vid. *M. R. Lida, «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española»,* Revista de Filología Hispánica, *VIII (1946), págs. 77-120, y J. Simón Díaz, «La Aurora y el Ocaso en la novela española del siglo XVII»,* Cuadernos

sólo cumplen la función de consolidar esa intención de verosimilitud de la que hemos hablado. En tales ocasiones se aprovechan los encabezamientos para dar datos geográficos, históricos, artísticos, para confirmar la fecha de una fiesta tradicional o la llegada de un personaje célebre, etc.[66].

De lo que se trata es de aprovechar esa zona inicial del relato para hablar al lector de las excelencias de las ciudades españolas, y para convertir, de alguna manera, en *exemplum* vivo de caso a imitar la historia del personaje que allí vive. Estamos ante un fenómeno no sólo de nacionalización, sino también de familiarización y acercamiento a los héroes. Se nos habla de la existencia de hijos ilustres en todos los órdenes de la vida, de que España es teatro de héroes de la vida cotidiana, de peregrinos cuyas aventuras merecen ser contadas para gloria de las ciudades en las que transcurrieron.

Todas las novelas de Lugo y Dávila van precedidas de comentarios, más o menos largos, sobre la ciudad protagonista de los hechos: «En Cádiz, isla y ciudad tan famosa entre los antiguos por el templo de Hércules, de quien las historias nos cuentan cosas tan admirables, y entre ellas, la oliva de oro con aceitunas de esmeraldas tan grandes como las que produce la fértil Andalucía, y por el sepulcro de los Geriones, donde dicen nacieron unos árboles en forma de cipreses...» (ed. cit., pág. 176).

También las novelas de Pérez de Montalbán, a excepción de las que tienen comienzo *in medias res*, se inician con esta fórmula de alabanza: «En la ciudad de Ávila, edificio que en grandezas y antigüedades no debe nada a cuantos se alistan en la jurisdicción de España...» (ed. cit., pág. 259); o con esta otra: «Seis leguas de la Corte tiene su asiento la insigne villa de Alcalá, cuyo nombre quiere decir castillo rico, por la abundancia de ingenios que la ilustran. Su nobleza es tan antigua que en tiempo de Leovigildo, rey de los godos, fue catedral, siendo su primer obispo Asturio, a quien sucedieron Novello y Venerio, según afirma el doctísimo Padre Juan de Mariana en el libro cuarto de su *Historia*. El temple del cielo es de los mejores de Europa; sus edificios muchos y buenos, y la grandeza de las escuelas como sabe el mundo. Obra, en fin, de aquel santo príncipe de la iglesia fray Francisco Ximénez de Cisneros, que a imitación de la de París fundó en ella esta tan célebre Universidad. Riégala Henares, tan apacible y caudaloso como celebrado de los poetas, corriendo entre una fresca y hermosa alameda guarnecida de árboles y flores» (pág. 57).

En *La mojiganga del gusto* de Sanz del Castillo, destacan las apologías de tres ciudades que serán las auténticas protagonistas de los hechos narrados: Salamanca, Granada y sus alrededores, y Ávila. De la primera se exalta su antigua nobleza, «epílogo de las ciencias y archivo de dignidades»[67]. De las otras dos destaca que pertenecen a la «siempre católica y leal España». Granada aparecerá hermosa entre el Genil y Sierra Nevada.

de Literatura, *II (1947)*, *págs. 295-307.*

[66] *La apología de la ciudad puede funcionar, además, como marco no narrativo que dé unidad al relato. Incluso, como ha señalado P. Palomo, «este procedimiento de enmarcación geográfica puede relacionarse, pese a su distinta intencionalidad, con el sistema de encuadre de los avisos y guías, entre lo ejemplificativo y lo costumbrista, como en Liñán y Verdugo»* (op. cit., *pág. 64*). *Recordemos, además, que, por ejemplo, cada capítulo de las* Historias peregrinas y ejemplares *de Céspedes y Meneses comienza con una exaltación de las excelencias de la ciudad, y que esas apologías sirven de armazón a todo el relato.*

[67] *Cito por la ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, Colección de Antiguas Novelas Españolas, 1908, pág. 111.*



De Ávila dice: «Entre las muchas y suntuosas ciudades que con esclarecido lustre observa nuestra católica España, es una la de Ávila, cuyas antiguas tradiciones tienen sepultadas en olvido las hazañas dignas de alabanza de sus principales habitadores, merecedoras de esculpidos y memorables bronces...» (págs. 263-264).

En las colecciones de novelas del siglo XVII son frecuentes este tipo de alabanzas de las ciudades españolas y de la religión que profesan sus habitantes. Se mantiene, además, una cierta «moral de Imperio»[68] y, al tiempo, un deseo de despertar al lector y recordarle lo que España sigue siendo, a pesar de las informaciones más o menos pesimistas y desengañadas que circulan por los ámbitos cortesanos[69].

A modo de conclusión, podríamos decir que la novela corta del siglo XVII nace de la confluencia de varios elementos procedentes de diversos géneros literarios. De entre ellos, nos hemos detenido en el género bizantino, representado por una novela griega de amor y aventuras, la *Historia de los amores de Teágenes y Cariclea* o *Historia Etiópica* o *Etiópicas,* de Heliodoro, teniendo en cuenta el éxito que tuvo a lo largo de los Siglos Dorados.

Los escritores del siglo XVII descubrieron en la *Historia Etiópica* no sólo a un autor con el prestigio de los clásicos y una fuente de argumentos y de elementos narrativos nuevos, sino también una técnica novelística.

Las *Etiópicas* ya en su época, la del Bajo Imperio romano, marcaron un punto culminante en el desarrollo del género, y Heliodoro llevó al extremo sus convencionalismos. El contenido de la obra no podía ser renovado, y su estructura y los elementos de la composición, tampoco. Su autor no pretendió superar las limitaciones del género. Tampoco lo intentaron los novelistas barrocos, pues con la simple repetición del modelo conseguían atraer a un gran número de lectores, que se mantenían fieles al género.

Mientras en las novelas largas de Cervantes, Lope, Gracián o Céspedes se logra mantener el nivel de profundidad religiosa, alegórica o simbólica que tenía el modelo primitivo, y que acabó convirtiéndose en la base de la novela de aventuras, en la novela corta esta profundidad religiosa o alegórica funciona como una convención más, como una mera fórmula para captar el interés del público.

El escritor de novela corta busca, fundamentalmente, agradar y entretener, y por eso utiliza aquellos elementos de la novela bizantina que más concuerdan con el gusto del gran público al que se dirige: el amor, las aventuras, los viajes. Lo bizantino acaba convirtiéndose, para nuestros narradores, en un módulo operativo más, pero de vital importancia, para seducir al lector. Un lector que será más fácilmente encandilable a medida que, al avanzar en su lectura, vaya reconociendo y confrontando los ele-

[68] *Las palabras son de M. Herrero García,* Ideas de los españoles del siglo XVII, *Madrid, Gredos, 1966, pág. 58 y ss. (citado por E. Rodríguez,* op. cit., *pág. 226).*

[69] *Recordemos las palabras de Quevedo en el prólogo a su* España defendida: *«Hijo de España, escribo sus glorias... Ya, pues, es razón que despertemos y logremos parte del ocio que alcanzamos en mostrar lo que es España y lo que ha sido siempre, y juntamente que nunca tan gloriosa triunfó de letras y armas como hoy, gobernada por Don Philipe III, nuestro señor»* (Obras completas, *ed. Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1966*[6]*, págs. 489-490).*

mentos de distinta procedencia que tan bien conoce, llámense torneos al estilo de los libros de caballerías, arcadias y diálogos como en los libros de pastores, o las bizantinas hazañas de un héroe cautivo de los turcos hoy, atacado por bandidos mañana, a merced siempre de la fortuna o, si se quiere, de la divina providencia.

A lo largo del siglo XVII podemos hablar de una constante remodelación de la tradición literaria y de una mecánica de desgaste de las fórmulas tradicionales mediante la combinación de las mismas. Todo acaba reduciéndose a un número pequeño de elementos que pueden combinarse de mil maneras diferentes; apenas hay sorpresas. Pero el lector de novela corta ya sabe cuáles son las convenciones del género y gusta de esas convenciones, heredadas de la novela grecolatina. Como dice María de Zayas, «el vulgo es novelero»[70]. Lo ha sido siempre.

[70] *«[...] y como el vulgo es novelero, y no todos bien entendidos, cada uno daba su parecer...»,* Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto. Desengaños amorosos, *ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983, pág. 219.*

Julia Barella Vigal





La imagen de España en el espejo de la literatura rusa

Allá por el año de 1916, un joven músico ruso, el futuro gran compositor Sergio Prokófiev, esperaba pacientemente en la frontera española que terminase la aburrida operación de cambio de ruedas que es necesario efectuar por la diferente anchura de la vía del tren en España y en Europa. A Prokófiev le pareció que estaba volviendo a su país. Era la misma escena que tiene que presenciar el viajero ruso al entrar en el suyo, donde la distancia entre los carriles es unos centímetros más que en el resto de Europa. El compositor anotó en su diario: «Esperaba que el sistema de medidas y pesos fuese también diferente». Haya o no haya sido así, esta anotación expresa el deseo del compositor de que en España pueda haber un sistema de vida diferente, no del todo coincidente con el sistema de vida occidental, lo que, al parecer, era el mismo anhelo que surgía en la mente de los viajeros que entraban en Rusia. Pero hasta que cristalizase la idea de la similitud «espiritual» (psicológica) de dos pueblos y de dos países, situados a ambos extremos del continente europeo, la percepción rusa de España, o más exactamente, su manera de «sentir España» tendría que recorrer un camino largo y tortuoso.

En Moscú se oyó hablar por primera vez de la «tierra española» a fines del siglo XV. La primera mención conocida sobre España en lengua rusa es muy curiosa. En octubre de 1490, Guenadio, arzobispo de Nóvgorod, escribe en una misiva al metropolitano de Moscú, Zósimo, que existe una tierra española, donde, por fin, han acertado en la manera de tratar a los herejes: los queman. «No estaría mal que nosotros también siguiésemos este método». Y, efectivamente, a esta misiva siguieron unas cuantas ejecuciones públicas de los llamados «judaizantes» que no deben ser confundidos con sus homólogos españoles. Fue una suerte que esta práctica no arraigase en Rusia.



En el año 1667, España fue visitada por una embajada rusa con Piotr Ivanovich Potiomkin como embajador. Escribió sobre los españoles: «En sus costumbres son muy originales y orgullosos... No les gusta emborracharse: beben poco. No comen mucho. Habiendo estado seis meses en tierras españolas no he visto que haya borrachos tirados por las calles o que, habiendo bebido en exceso, alboroten». El mismo Potiomkin dejó una emotiva descripción del Escorial. Los rusos, entonces, probablemente no conocían la historia de España. Sea como fuere, Potiomkin quedó muy impresionado por el elemento árabe en la arquitectura del sur de España. Incluso llegó a preguntar: «¿Es que España estuvo gobernada por los árabes?». En el Prado hay un retrato de Potiomkin pintado por Carreño de Miranda[1].

Los contactos rusos-españoles adquieren un nuevo auge en la época de Pedro I, cuando en San Petersburgo se instalan múltiples embajadas extranjeras, la española entre ellas. Pero en lo que a la imagen de España se refiere, los rusos la copian de los franceses. Desde los tiempos de Catalina II, los rusos se hacen «galomaníacos», es decir, admiradores de la lengua y cultura francesas. Todo lo que estaba de moda en Francia era inmediatamente acogido con entusiasmo en Rusia. En la Francia del siglo XVII España estaba de moda, pues Luis XIV era hijo y marido de princesas españolas.

En aquella época, en Rusia se traducen las novelas de Lesage. España, en gran parte, es vista a través de éstas. Prácticamente no se conoce en Rusia la lengua española. El propio nombre del lejano y mitificado país viene del polaco y suena como *Guishpania.* En general, la cultura española es prácticamente desconocida en Rusia. En 1762 un tal Domáshnev publica un artículo «Sobre el arte del verso», donde afirma:

«En España la poesía nunca floreció ni se ha tenido en gran estima. Una suntuosidad vacía y el solo efecto sonoro de las palabras ocupa en ellos el lugar que debiera ocupar el buen gusto. Los españoles se han ejercitado más bien en el arte de la poesía dramática, pero sin conseguir gran cosa.»

Esta cita nos muestra la medida de los conocimientos rusos sobre el país de Cervantes, Lope de Vega, Calderón y Góngora.

Desde el punto de vista de la Ilustración francesa, los españoles son los exponentes paradigmáticos de «la superstición y la locura». Voltaire, con quien Catalina II mantenía correspondencia, escribía que España «no conoce la libertad de pensamiento».

En el siglo XVIII, esta manera de ver España produjo una serie de obras perfectamente mediocres sobre el tema español. Entre éstas figura el drama lacrimógeno de Jeráskov *Los perseguidos,* la novela de Emín *El desdichado amor del marqués de Toledo* y la novela juvenil de Gnédich con el pomposo título de *Don Corrado de Guerrera, o el espíritu de venganza y orgullo de los españoles.*

[1] *Véase M. Alekséev:* Rusia y España, una respuesta cultural, *Seminarios y ediciones, Madrid 1975.*



Estas obras fueron muy pronto olvidadas, pero la imagen del español, un ser orgulloso, vanidoso, vengativo y apasionado, echó raíces, durante largo tiempo, en la mente de los rusos. Pero todas estas cualidades, no demasiado positivas desde el punto de vista de los racionalistas de la Ilustración francesa, sorprendentemente «cayeron bien», es decir, gustaron, a los rusos. Probablemente, por atracción de polos opuestos.

Los flemáticos e inactivos hombres del Norte se sentían atraídos por la bilis y la alegría de los coléricos del Sur. Pero es en el siglo XIX cuando los sentimientos hacia ese país exótico que era, para los rusos, España, llegan al grado de una verdadera pasión. Esto coincide con el creciente auge de los ideales del romanticismo en la vida cultural. La romántica «atracción de los abismos», el entusiasmo por los contrarios, sean cuales fueren, todo esto hace que la «venganza y el orgullo» alcancen una cotización muy alta. A principios del XIX Rusia padece una verdadera epidemia de hispanofilia. También contribuyeron unas causas de orden político. En primer lugar, la resistencia heroica a la invasión napoleónica. El sitio de Zaragoza afectó a los rusos en lo más profundo de su ser. En 1812, cuando empieza en Rusia la guerra con Napoleón, los periódicos están llenos de noticias sobre España. Los acontecimientos en la Península suscitan una enorme simpatía. El famoso poeta Derzhavin escribe un epigrama titulado «Moscas españolas»:

El francés tiene una fiebre tremenda,
se abalanza sobre la gente y muerde.
Le están poniendo moscas de España.
No sé si recobrará el juicio.

Un semejante destino, el que los dos pueblos hagan causa común en su lucha contra un mismo enemigo, contribuye a que los dos pueblos se aproximen. Los españoles son ahora un ejemplo para los rusos en su amor hacia su patria.

Pero pasan unos pocos años y el punto de vista oficial cambia, a causa de la revolución de 1820 en España. En estos años entre la aristocracia rusa ya empiezan a tener popularidad actitudes de insumisión. Las ideas de los librepensadores europeos y las ideas republicanas son acogidas cada vez más con satisfacción en la sociedad rusa. En los ambientes liberales tiene una gran popularidad la personalidad de Riego. La noticia de su ejecución hace que los corazones se estremezcan. El poeta Riléyev en un poema titulado «El Ciudadano», al acusar a la juventud de inmovilismo, dice:

Se arrepentirán, cuando el pueblo, en armas,
los encuentre entregados a placeres ociosos,
y en su motín violento en busca de sus fueros,
no vea entre ellos ni a Bruto ni a Riego...

Cuando se produce el levantamiento del 14 de diciembre de 1825 —unos cuantos regimientos rebeldes exigieron la implantación, en Rusia, de un régimen constitucional—, estos versos fueron leídos en la Plaza del Senado de San Petersburgo, que fue el escenario de los acontecimientos. Los aspectos subversivos de la hispanofilia fueron comprendidos por el gobierno ruso; el «libre pensamiento» a la manera española empezó a ser perseguido.

Pero, como siempre ocurre, la fruta prohibida, por el mero hecho de serlo, tenía un enorme atractivo. El «colorido español» es asumido ya definitivamente. Y es entonces, en los comienzos del siglo pasado, cuando nace «el tema español», que tendrá por destino unas metamorfosis muy curiosas y hasta jocosas. Algo así como si una encantadora y espontánea joven se convirtiera en una vulgar y ridícula dueña, a la cual es imposible tomar en serio.

El tono ruso de lo hispano lo da, y no podía ser menos, el gran poeta universal Alejandro Pushkin (1799-1837). Su España no nos induce a pensar si es buena o mala, real o no. Nos basta con afirmar que es irresistiblemente encantadora.

Estoy aquí, Inesilla,
estoy aquí a tu ventana.
Quedó envuelta Sevilla
en oscuridad y sueño...

El céfiro nocturno
agita el éter,
ruge,
corre
el Guadalquivir...

En realidad, estos poemas podrían ser definidos como cancioncillas espontáneas e ingenuas, por no sé que milagro del arte libre de «céfiros» y «éteres» librescos, que han sabido captar el hechizo de una noche estival sureña, tan grata al corazón ruso. Naturalmente, la España de Pushkin se inspira, en parte, en la literatura francesa, por ejemplo, en los «cuentos españoles» de Alfredo de Musset, en los que el poeta encontraba una «vivacidad extraordinaria». Se sabe que Pushkin, que hablaba francés a la perfección, empezó a estudiar español. Por lo menos, en su biblioteca se han encontrado libros españoles con notas de su puño y letra.

Como ya habíamos indicado, España fue un verdadero «El Dorado» para los románticos rusos. Crueles pasiones, el proverbial y presunto orgullo de los españoles, los siniestros «misterios de la Inquisición», paisajes rocosos y desérticos, temibles precipicios, todo ello era una vena inagotable para la imaginación romántica. Si España no hubiese existido, los románticos rusos hubiesen tenido que inventarla.



En clave romántica está escrita una obra maestra de Pushkin, *El convidado de piedra* sobre el último y fatídico amorío de Don Juan. «La noche tiene fragancias de limoneros y laureles»; estas palabras de Laura, en la obrita de Pushkin, definieron por mucho tiempo nuestra visión de España.

La España romántica hace su aparición en otras obras suyas, algunas inacabadas, como sus glosas del romancero (el ciclo del Rey Rodrigo), o su poema:

> Ante una noble española
> están dos caballeros...

Nuestro romántico por excelencia, el gran poeta Mijail Lérmontov (1814-1841) era un apasionado de España, con todas sus consecuencias. En su familia se transmitía una tradición sobre el origen de los Lérmontov con el duque de Lerma que habría emigrado o huido a Escocia en «la época de los moros». Efectivamente, el apellido Lérmontov que lo hizo universalmente conocido, se escribía antes con «a» y sólo posteriormente fue escrito con «o» a la usanza rusa.

Pero el problema no reside solamente en una tradición entre tantas. El sombrío apasionamiento del verso de Lérmontov, contenido en los cristales de hielo de una forma poética exacta, es un equivalente de la imagen, que del «espíritu español» se formaron las mentes rusas. Es un hervir de la sangre ocultado por una máscara de impasibilidad. Lérmontov podría ser el gran «bailaor» de flamenco en la poesía rusa: un máximo de tensión en un mínimo de movimientos que lo expresa.

Todavía adolescente, escribe un drama interminable, *Los españoles*, con sus ingredientes de amor, traición, un padre jesuita y un mar de sangre. Este dramón poco afortunado quedó sin concluir. El tema español hace su aparición en sus poemas «Las dos esclavas» y «Una confesión». Podría añadirse a esto que Lérmontov dibujaba como un profesional. En uno de sus dibujos, una mujer de la que estaba enamorado está pintada con los atuendos de una monja española. En una de las redacciones de su poema más famoso, «El Demonio», la acción, que primitivamente ocurría en España, es trasladada a Georgia, y respectivamente, su protagonista española será ahora una princesa georgiana, Tamara. Georgia en su «Demonio» se nos aparece como una tierra donde la humanidad tuviera su remoto origen. Las cimas de sus montes ascienden al cielo y mantienen con él un tenso diálogo. En la primera versión del poema esto ocurría en España. Recordemos los famosos e incomparables versos de Lérmontov:

> Inicio en solitario mi camino,
> brilla delante de mí una senda pedregosa,
> la noche está sumergida en el silencio, el desierto escucha lo que Dios le está diciendo,
> y una estrella habla con la otra.

«Un camino pedregoso», «Dios habla con el desierto». ¿Sería esto un paisaje ruso? Más probablemente, español (tal y como se lo imaginaba el poeta). Pero lo cierto, tal vez, es que sea un paisaje del alma creado por la imaginación, que, por extraña coincidencia, describe los solitarios y pedregosos caminos de la lejana Castilla.

Enorme éxito tuvo en Rusia la *Carmen* de Merimée. El personaje creado por el escritor francés fue durante mucho tiempo asociado espontáneamente por los rusos a lo que podría ser España. Fue tal su popularidad que, plagiada la imagen por los diseñadores, empezó a figurar en las cajas de bombones, en los frascos de colonia y en los jabones de calidad. Pero, lo que es mucho más importante, hizo su aparición en la gran poesía. El famosísimo ciclo de Alejandro Blok —*Carmen,* dedicado a una gran intérprete de este papel en la no menos famosa ópera de Bizet, y aparecido en 1914— es un eco de aquella larga y antigua pasión por la España gitana.

Pero, como toda moda, la española, extendiéndose, empieza a impregnarse de aquellos toques de vulgaridad, que luego fue dado en llamar «españolada» con el consabido Guadalquivir, Sevilla, guitarras, mantillas y puñales. Surgen la romanza y la canción pseudoespañolas. Este género cursi fue a mediados del siglo pasado magníficamente parodiado por un apócrifo poeta que firmaba «Cósimo Prutkov». Este personaje, ya de por sí una parodia del literato de entonces, fue una creación de tres escritores, dotados de una vena satírica notable: Alexis Tolstoi y los hermanos Zhemchúzhnikov...

Fueron ellos los que escribieron un poema que se hizo famoso entonces, cuyo título podría glosarse así: «Vehemente deseo de ser español». El título ya habla por sí mismo.

Silenciosamente sobre la Alhambra
duerme toda la Natura
Duerme el castillo Pambra,
Duerme Extremadura.

Dadme una mantilla,
Dadme una guitarra,
Dadme a Inesilla,
y un par de castañetas.

Dadme una mano fiel,
dos palmos de acero,
unos celos desmesurados
y una taza de chocolate...

Claro que se trata de una tomadura de pelo, pero, aun en forma de parodia, «Deseo de ser español» es un exponente directo del interés que suscitaba lo español exótico y, desde luego, una brillante parodia de la hispanomanía.



Si quisiéramos hablar de autores más serios, tendríamos que mencionar en primer lugar el libro de Vasili Botkin (1812-1869) *Cartas sobre España*. Con este libro, a las fantasías de los rusos, nostálgicos de las bellezas del Sur, de pasiones incontenidas, se suma un trabajo sobrio y ponderoso de alguien que realmente ha visitado el lejano país y, lo que es más importante, de alguien que ha sabido narrar su viaje.

Botkin visita España en el año 1845. Con gran veracidad y simpatía describe todo lo que ha visto, destruyendo simultáneamente consabidos estereotipos. «Nadie puede imaginarse nada más triste que Castilla la Vieja» —escribe nuestro autor, en vez de extasiarse ante el cielo del Sur.

Todo el siglo XIX estuvo cantando el Guadalquivir. Botkin, en cambio, nos dice: «Salimos de viaje por el Guadalquivir, un río turbio y pardusco, encerrado en unas orillas aburridas». Granada en cambio le produce un éxtasis. Y su valoración de los españoles contradice radicalmente el veredicto de los escritores franceses de la Ilustración:

> Se ha dado en decir que en España el pueblo es ignorante, pobre, lleno de supersticiones, que la Ilustración no le ha afectado. Así, por lo menos, piensa toda Europa, pero pongan ustedes a este «Mujik» (es decir, «campesino». N.V.) español al lado del francés, alemán, o inglés, y os causará sorpresa en su sentido nato de la dignidad, la delicadeza de su porte, su habla, correcta y natural... No cabe la menor duda de que el pueblo español tiene un alto concepto de la ética, no inferior, y quién sabe si superior, al de cualquier pueblo europeo. Tiene todo lo necesario para parangonarse con los primeros pueblos de Europa.

Botkin muestra en sus juicios originalidad e independencia de criterio. Su libro tuvo un éxito clamoroso. Era citado con frecuencia e imitado. El gran escritor ruso Goncharov (conocido internacionalmente por su novela *Oblómov*) publicó sus voluminosos diarios de viaje en barco alrededor de la tierra, en un libro llamado *La fragata Palas*. No tuvo la oportunidad de visitar España durante el viaje, pero bordeando su costa meridional recordó el libro de Botkin. He aquí lo que escribe:

> Ya estamos en España, con su Andalucía florida —pensaba con tristeza, mirando en la dirección que me indicaba el viejo marino—. Sevilla, caballeros con guitarras y espadas, mujeres, balcones, limoneros.
>
> Si pudiese irme ahora mismo a algún lugar de Granada, donde con tanta inteligencia y elegancia viajó el epicúreo que fue Botkin, que pudo libar hasta la última gota toda la dulzura del cielo y aire de España, sus mujeres y naranjos. Oh, si pudiera vivir ahí un tiempo, tumbarme debajo de un oleandro o de un álamo, aunar la pereza rusa con la española y ver qué es lo que podría salir de esto... Pero la fragata marcha viento en popa... ¡Adiós, España; adiós, Europa!

Esta cita, que pudiera parecer poco original, en realidad es muy interesante. El que conoce a Goncharov se arriesgaría a afirmar que la consabida conjunción de «caballeros y limoneros» está mencionada con sentido irónico. Aquí, por primera vez hace su aparición la idea de la similitud de dos

pueblos aparentemente poco parecidos, que viven a ambos lados del continente. «Unir la pereza rusa y la española...». Hay que tener en cuenta que la «pereza» (siempre entrecomillada) para Goncharov no es peyorativa. Recordemos que Goncharov es el poeta de la pereza. A su personaje la pereza le destruye. Pero, aunque esto parezca paradójico, también lo exalta. Es tan grandiosa e indestructible que adquiere dimensiones épicas. Su «pereza» es no sólo un vicio que destruye al enviciado. Es también el Oriente contemplativo, la libertad casi, casi la poesía, y en cuanto tal, un contrapeso al pragmatismo europeo, aburrido y mecánico. Esta poesía de la pereza, este no estar contaminado con el espíritu mercantil, es lo que intuye Goncharov en estos dos pueblos europeos, no del todo occidentalizados.

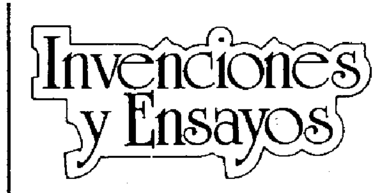
Aquí viene a la memoria el episodio de la vía del tren, que tiene una vía, ni peor, ni mejor, sino diferente.

El tema de la similitud de España y Rusia está glosado satíricamente en un poema de un autor desconocido, un tal Koloshin, que en los años sesenta escribía:

> Detrás de los montes Pirineos
> hay un país igual (al nuestro)
> rico de dones de Dios
> pero sin orden ni concierto también.
>
> También allí un montón de estaciones sucias,
> también faltan caballos para engancharlos,
> las mismas instancias
> y jueces que se venden.
>
> Allí la guitarra sustituye a la balalaika,
> las mismas gitanas, exactamente igual.
> La misma chusma de funcionarios.
> Y cuando nosotros decimos «seichás» ellos dicen «ahora».
>
> Al estudiar a los españoles
> llego a la conclusión
> que a excepción de granadas frescas
> todo lo demás lo tenemos en casa.

Es de rigor mencionar aquí otro libro, en el que España es pintada de una manera brillante, ingeniosa y, a veces, desconcertante. Son los *Ensayos sobre España*, las notas de viaje de V. I. Nemirovich-Danchenko, que aparecieron en los ochenta del siglo pasado. Nemirovich-Danchenko —hermano, por cierto, del famoso director del Teatro de Arte—, que describe su viaje en un estilo vivo y directo, hace agudas y finas observaciones sobre el carácter de los españoles, su historia y su arte.

Tal y como lo hicieron muchos extranjeros, antes y después de él, toma nota de los extremismos en el carácter de los castellanos. Dice: «Nada a



medias —o la apatía y ociosidad, o locos y apasionados arrebatos. Todo al borde de la locura. Un solo paso y todos estos tristes caballeros perderían el juicio... Un país que espera la aparición no de sus Dickens y Dodets, sino de su Dostoyevski».

Este fragmento no está citado por casualidad, porque es muy importante otro reflejo de España en el espejo ruso. Menos espectacular, probablemente, pero infinitamente más importante que todos los anteriores.

Es el reflejo de la figura desgarbada del triste y loco caballero Don Quijote. Don Quijote en la literatura rusa es un tema que merecería estudio aparte, pues es difícil encontrar un personaje más popular en Rusia. Mucho se podría decir del interesantísimo análisis de Turguénev en su conferencia «Hamlet y Don Quijote», a la que asistió, por cierto, Dostoyevski. Por razones de espacio me veo en la necesidad de ceñirme a otra interpretación incomparable por su agudeza y profundidad. Es la sombra que Don Quijote proyecta sobre la novela universalmente famosa de Dostoyevski, *El Idiota*. Dostoyevski llamó a la novela de Cervantes «una cima inaccesible del espíritu humano», y su famoso párrafo sobre la novela, extraído de *El Diario de un escritor* ha sido citado reiteradas veces.

Cuando Dostoyevski emprendió la tarea de escribir una novela sobre «un hombre positivamente bello», como en realidad lo es el príncipe Mishkin, tenía en cuenta a dos personajes: a Cristo y a Don Quijote. Sin estos dos antecedentes el príncipe Mishkin sería inimaginable.

Esto se puede detectar con bastante claridad en el texto de la novela. Todo, empezando por su aspecto: pálido, enjuto, alto, un ser con barba que sufre ataques de epilepsia, hasta sus actuaciones que suscitan a la vez la admiración y el desconcierto de los demás —todo es una insinuación fina a su antecedente Don Quijote. Don Quijote está mencionado, dos veces, en el texto de la novela, pero de una manera incidental, insinuante. Es algo así como cuando el pintor del cuadro se pinta a sí mismo en un plano lejano de una composición con muchas figuras.

Me gustaría terminar este ensayo con una línea de una carta de Moscú recibida hace poco. «Oh, España, limones, mirtos, españoles sobre mulas... Dime, querida, ¿es esto cierto?». La primera parte de la frase está tomada al pie de la letra de la narración de Dostoyevski, «El sueño de mi tío»; la segunda, es una interrogación irónica del autor de la carta. Como ven ustedes, la leyenda sigue en vigor aún ahora. Pero prefiero terminar con otra cita, del relato de Gógol *Diario de un loco* (1835). El protagonista Propishchin ha sido recluido en un manicomio. Escribe en su diario:

> Año 2000, abril 43. El día de hoy es un día de gran júbilo. Hay un rey en España. Lo han encontrado. Ese rey soy yo... Confieso que fue como el destello de un relámpago... He descubierto que todo gallo tiene su España y la lleva debajo de las plumas.

Pienso, que esta «España propia, escondida debajo de las plumas» es el símbolo que hace latir el corazón de los rusos.

Natalia Vankhanen

Angel Cortellini: «Picador» (1847)



Althusser, el comunista dominical

Al no existir realmente, yo no era en la vida más que un ser de artificio, un ser de nada, un muerto que no podía llegar a querer ni a ser querido, excepto mediante el rodeo de artificios y de imposturas copiados de aquéllos por los que deseaba ser querido y a los que intentaba querer al seducirlos.
L. A.

I

¿Qué podía hacer Louis Althusser, en 1980, después de matar a su mujer, Hélène Legotien? Como no-sujeto o muerto viviente, callar. Durante un intervalo de lucidez, en cambio, se imponía la solución clásica: redactar unos textos documentales sobre su locura. De algún modo, su doble autobiografía sintetiza ambos extremos: son las confesiones de un «enfermo mental» y la inhumación pública de su subjetividad. Un suicidio simbólico.

No deja de ser curioso, aparte de sórdido y patético, este final fuertemente impregnado por lo subjetivo, en la historia de un filósofo que se ocupó en demoler todo rasgo de subjetividad en el razonamiento científico y en la epistemología que lo legitimaba. También, en este sentido intelectual, hay algo de suicida. En una carta a Etienne Balibar (de 1980, el año del homicidio), Althusser declara que no habrá de suicidarse, sino que hará algo peor: destruir lo que ha hecho.

En rigor, este proceso había empezado mucho antes. En 1968, al reeditar *Lire le Capital* (con la defección de ciertos colaboradores) y, más tarde, en 1974 *(Eléments d'autocritique)*, comenzó un autocuestionamiento que lleva a su respuesta a John Lewis. Althusser va asumiendo las críticas de sus opositores, se aleja del teoricismo y el estructuralismo, y acaba por aceptar que su lectura de Marx, como todo el mundo había advertido, no describía la supuesta «revolución teórica» marxista frente a la mera ideolo-



gía de los economistas burgueses, sino que era una lectura de Marx desde el sustancialismo ordenancista de Spinoza. Althusser se acusó de haber usado culpablemente a Spinoza y abusado del modelo científico para la filosofía (otro pecado: el cientificismo). Finalmente, el estructuralismo no era una ciencia universal, sino una ideología francesa, filosofía de sabios universitarios a la conquista de los bienes simbólicos del mundo.

Varios discípulos fueron abandonando su compañía: Jacques Rancière, Roger Establet, Pierre Macherey. Althusser venía a concluir lo contrario de su doctrina: la filosofía era la política por otros medios. Como el retorno de lo reprimido, la ideología volvía y ocupaba el impoluto espacio de la ciencia. Y el materialismo marxista de Althusser mostraba su cogollo idealista: criticar el dogmatismo sin tocar el aparato partidario (el artilugio del XX Congreso del PCUS, con el famoso informe de Kruschev sobre los crímenes de Stalin), en fin: lo que Fougeyrollas siempre había señalado en Althusser: que era un ideólogo vergonzante del Partido y que enmascaraba su ortodoxia con un supuesto rigorismo científico.

Devastado, sometido a una de sus periódicas crisis de depresión, Althusser tocaba la frontera del abandono. Quizá mató a su mujer para evitarlo, para que ella no se le escapara. Tal vez no la aceptaba como sujeto autónomo, sino como parte de él mismo. Matarla fue una manera de desprenderse de aquella mujer que era, en cierto modo, su madre. El crimen lo desmadró, lo hizo nacer, pero lo arrojó al desamparo final, donde sólo quedaba por redactar la confesión del «soy nadie».

Un inexistente Louis Althusser mató a Hélène. Por tanto, nadie la ha matado. Althusser no puede asumir el acto fundador de su vida como sujeto. Con la muerte de su mujer, empieza su propia agonía. Hay, por fin, otra hipótesis más fuerte y alambicada: Hélène quiso destruirse y, para ello, como siempre, instrumentó a Althusser. En efecto, puesto a instaurarse como sujeto por medio del crimen, Althusser pudo matar a su analista, en quien veía a un sustituto de su mujer y una suerte de madrepadre. Althusser, creyendo suicidarse, en verdad fue el brazo suicida de Hélène: el gesto final de obediencia a la institución, de ortodoxia.

II

En la pequeña historia de Althusser, la imagen del suicidio viene de lejos y, como todo en él, por vía de las mujeres de la familia. Su abuela materna tenía un arma para protegerse de asaltantes y violadores. Su proyecto era suicidarse en caso de no poderse defender. Este relato fue uno de los terro-



res infantiles de Louis. En él aparecía su madre, muerta de niña. Y la realidad repugnante de su abuela, una mujer viriloide.

La madre, enamorada de Louis Althusser, que muere en la guerra europea, se casa con el hermano del muerto, Charles. Amante necrófila, la madre dará al hijo el nombre del novio muerto. Evidentemente, su marido era un mal sustituto de aquel fantasma sublime asociado a un cadáver. Louis sólo la imagina feliz en 1940, en la región del Morvan, ayudando a los refugiados de guerra, como empleada municipal. Feliz: sin marido, sin hijos, a solas con el amado ausente, metida en otra guerra como la de «él».

La madre vive su matrimonio como un sacrificio a la memoria del novio. Herida, sangrante, es una mártir de la violación nupcial. Sólo el sacrificio simétrico del hijo podrá redimirla. Amenazada de violencia y despojo, la madre está siempre defendiendo su sexo y su dinero. Cuando sale, lleva el monedero en las bragas. El niño se identifica con la amenaza y la defensa: habrá de evitar el gasto, el riesgo y la sorpresa. A su tiempo, la madre ha transformado su fobia (de raíz sexual, pero proyectada sobre el mundo) en despótico y articulado catolicismo. A su lado, Louis crece débil, solitario y femenino. La madre lo desea absolutamente puro y juicioso, y él se empeñará en mostrar, siempre, que ha cumplido con ese deseo que lo anima como sujeto.

El fundamento de esta actitud sacrificial es la fobia al propio cuerpo, sobre todo al cuerpo sexuado. Es lo primero que se sacrifica (que se vuelve sagrado: tabú, intocable y siniestro) para obtener la ansiada pureza. Precisamente, es la madre quien le señala su identidad sexual: es un disminuido, ya que sólo tiene dos orificios, cuando su hermana (como todas las mujeres) tiene tres. La «pequeña diferencia» viril sólo sirve para manchar las sábanas a partir de la pubertad. El muchacho se avergüenza cuando la madre se lo dice. *Ve* que su madre agarra su pene con las manos y se lo arranca, para concederle la «tercera ventaja». Lo viola y lo castra, como su padre a ella. «Lo fastidioso es que existan los cuerpos o, peor aún, los sexos», reflexionará en su autobiografía. Rebatida sobre el mundo, la fobia le hace ver que todo es sucio, corruptible y perecedero. El mundo está impregnado de señas maternas y, como tal, se lo percibe. Althusser, para compensar esta percepción, colecciona objetos incorruptibles: azúcar, cien pares de zapatos, dinero, ideas verdaderas, fundamentos inconmovibles del saber y del ser. El vínculo con la madre, por fin, se sublima en la ortodoxia. La madre ha celebrado las bodas místicas con el sacerdote, como la Iglesia con Dios. Su mísero cuerpo alumbrador no es más que el vehículo entre el Señor y su criatura.

Del padre, Althusser nos deja su retrato en vaciado, quiero decir: un modelo de virtudes viriles, de ésas que el hijo nunca tendrá. Es un hombre

alto, fuerte, irónico, sensual, amante del vino, la carne *saignant* y las mujeres. Se desempeña como importante funcionario de la banca francesa en Marruecos. Un padre que le infunde terror, que evidentemente no quiere a su madre, orgulloso de que sus hijos tengan buenas calificaciones escolares. Louis nunca ha recibido orientaciones de su padre. Para colmo, la amante de éste se llama Louise, su nombre en femenino. El plexo de cualidades viriles del padre no integra la herencia del hijo.

Hay algo de desconocimiento paterno en esta disociación. Es como si el deseo del padre se orientara hacia objetos exteriores a su casa (amantes, negocios, distracciones en el club). Althusser-hijo lo advierte cuando reconoce su nombre. *Louis* es una palabra que le da horror. Es el nombre del muerto que ama su madre, no su nombre, ni, mucho menos, el nombre dado por el padre al hijo. Es, de algún modo, el nombre de un padre irregular y fantasmal. A menudo, quiere cambiárselo. En 1957, vive quince días con Claire, una mujer casada que realiza esa fantasía de rebautizarlo. Lo llama Pierre Berger. Es ¿casualmente? el nombre de uno de los abuelos de Althusser. A Claire escribe estas líneas definitivas el 13 de diciembre de 1957:

> La vida es como un juego de espejos. Buscamos nuestra imagen en un rostro. Creemos buscarlo en el suyo, cuando queremos leer, en el rostro del otro, sus pensamientos más secretos. El placer más agudo de la vida consiste, sin duda, en descubrir ese secreto inscrito en una mirada, grabado en un rostro, publicado en una voz, visible y a la vez oculto a todos, confesado sin necesitar confesarlo ante uno mismo, lo que se ve claramente en el amor y la crueldad.

Esta página resume la búsqueda vital de Althusser: encontrar a una mujer que lo rebautice con su nombre propio y que sea digna de amor y de crueldad. Una mujer que haga lo que su padre no hizo: darle su nombre para que, a su vez, fuera identificable el nombre del padre. Otro inciso que abunda en el tema es el de la lengua legítima. En Argelia, tiene prohibido (por la madre, obviamente) hablar árabe, lo que hablan los chiquillos callejeros. Luego, Althusser se hará una lengua propia mezclando el dialecto del Morvan con el francés escolar. Su lengua de filósofo realizará esta fantasía de apropiación/despojo: será la lengua de un discurso sin sujeto.

En lugar de padre, Althusser tendrá maestros. Profesores a los que encantará con su inteligencia y su aplicación. Hijo amoroso y dócil del maestro, tendrá, por contra, relaciones muy impersonales con sus compañeros de carrera (salvo con Canguilhem y Desanti). Querrá ser el hijo único y exclusivo.

Su modelo de pareja, por tanto, no será la de sus padres, inexistente como tal, sino la relación con su hermana: solteros, juntos y castos de por vida. La hermana es depresiva crónica, como él, y estudia de enfermera, para estar todo el tiempo en los hospitales y ambulatorios que frecuentará Louis como paciente. Pero la hermana, en tanto mujer, tiene algo de ma-



dre, de la siniestra madre. En 1964, Althusser sueña que ha de matar a su hermana o, en cualquier caso, que ella debe morir. Recuerda el sueño con un sentimiento de sacrificio mezclado con placer sexual. Es el sacerdote que convierte en sagrada a la víctima, pues tal es sacrificar.

El prototipo de mujer que se forja Althusser es muy definido: una muchacha pequeña, morena y (esto es interesante) que siempre está de perfil, como si pasara de largo, sin mirarlo. Una mujer que resiste al primer intento del varón (no sabemos si al segundo), que se deje amar pero que no lo ame, ya que le repugna ser objeto del deseo femenino.

La historia sexual de Althusser, hasta su encuentro con Hélène, cuando él tiene unos treinta años, es curiosa y difícil de creer. Aparte de las poluciones nocturnas, Louis es casto y sólo descubre la masturbación a los veintisiete años, tan emocionado que se desmaya. Esto nos muestra hasta qué punto ha vivido lejos de su cuerpo y del cuerpo de los demás, sobre todo pensando en sus años de internación en campos de prisioneros, colegios, hospitales, etc. En compensación, al evocar este tiempo, recuerda unos paisajes impregnados de alusiones genitales, con árboles y plantas que le evocan los órganos del sexo. Connotaciones sexuales tienen, también, algunas imágenes de corrupción y de muerte: el tiempo pasado en los retretes, oliendo los restos de excrementos ajenos, la abuela matando animales domésticos para comérselos.

Otro aspecto de su distante y oblicua relación con el cuerpo y con el mundo corporal es su descrita cobardía física. Teme pelearse, exponer su cuerpo disminuido por la fuerza de otro. De hecho, no recuerda haberse peleado en su vida. Teme, asimismo, ser abandonado, exponerse desnudo o ser objeto de requerimientos amorosos. Al definirse como «un hombre de nada, sin más existencia que la de sus artificios y de sus imposturas», se está defendiendo, mágicamente, de esa difusa agresión que percibe en el mundo (tal vez, el fantasma del otro Louis Althusser, que viene a quitarlo de en medio para quedarse con su madre). En cualquier caso, la realidad exterior, terrífica, queda, por las dudas, y para siempre, fuera de su alcance, y viceversa, generando una situación de psicosis defensiva que, regularmente, anula su identidad, la presencia de él mismo ante él mismo. La cobardía, en otro sentido, se compensa con la obediencia, la pertenencia a una institución protectora: la ortodoxia.

Entonces aparece Hélène, una mujer que odia a su propia madre, que la odia a su vez y le transmite un decreto con la prohibición de vivir (algo así como la madre de Louis a su hijo). Identificada con esta imagen odiosa y terrible, Hélène teme convertirse en una harpía, incapaz de ser amada, aunque capaz de amar. De hecho, acabará con la vida de sus padres, apli-



cándoles unas sobredosis de morfina, para aliviarlos de los dolores del cáncer. Y del resto.

El primer encuentro con Hélène le produce repulsión y terror. El olor de su piel le parece obsceno. Ella le habla del comunismo y del mito de la clase obrera, mientras él prepara su viaje a Roma, para ver a Pío XII. Por fin, se produce el encontronazo sexual: «...algo nuevo, sobrecogedor, entusiasta y violento». De seguido, fantasías de abandono, depresión, Hélène que lo lleva a un psiquiátrico donde le aplican electrochoques. Althusser percibe la violencia del lugar, mientras los médicos discuten si lo suyo es demencia precoz o melancolía con picos depresivos.

Hélène entra en su vida, lo penetra con violencia y lo atraviesa con su deseo. Althusser se siente poseído como si el varón fuera ella, que supervisa su vida íntima, examina y rechaza a las demás mujeres que asedian a Louis. Es como el fantasma del tío muerto, hecho mujer. Y como la madre, que detesta a las mujeres, porque cuestionan su calidad de única. Luego, racionaliza su rechazo: esta mujer no te conviene; ésta otra, tampoco, etc.

Ella es, a la vez, la buena madre y el buen padre que Louis nunca tuvo. Le da la juventud que jamás conocerá. Lo convierte en otro hombre, como una madre iniciática. Al fin, Louis puede amar, follar y ser comunista. A su vez, Hélène exacerba su inestable identidad: es joven y viejo (desea celebrar un pacto diabólico de eterna juventud), es un varón pero actúa como una mujer de su casa, remilgada y pálida, que hace la comida y lava los platos; puede y no puede amar; se deprime y se exalta; pasa de la impotencia sexual a la exaltación hipomaníaca; a veces, se describe como una mujer estéril, incapaz de amar y objeto pasivo del deseo masculino, enamorada de modo narcisístico de sí misma a través de su hijo, pero carente de un hijo efectivo. Instrumento del deseo de su madre, Althusser entrega esta herencia a Hélène: un artefacto. Ella lo acepta con su voz «incomparablemente cálida, buena, siempre grave y flexible como la de un hombre» y la toma con sus manos «de una mujer muy vieja, de una pobreza sin esperanza ni recurso...».

La relación tiene intermitencias: las internaciones de Louis, las desapariciones de ella (como las del padre Althusser). Hélène prohíbe que él tenga relaciones libres con otras mujeres, que se marche a vivir con ellas, que les haga hijos. Cuando queda embarazada, va a Inglaterra y aborta. Louis recuerda el hecho como un enésimo sacrificio. En realidad, es él quien se lo pide: le horroriza la paternidad. Hélène, mujer única, símil de la hermana-madre, es, sobre todo, la esposa mística: guía, compañera, amante, padre, madre, hermana, todo antes que mujer. Controladora y celosa, pone límites a la seducción de Althusser, cuando llega a las fronteras del ligue. Forma parte, en rigor, de un nudo de relaciones que Althusser se ha tejido para



compensar su ausencia psicótica del mundo: primero está Hélène, que es el padremadre; luego, el analista o confesor, la madrepadre; por fin, los amigos, acaso «los otros». En una carta de Hélène (1962) la describe como la mujer que creyó en él y unió las dos partes de su identidad, escindidas por la duda; era un ser que tenía la edad del mundo (sic) y logró armonizar la vida con la intransigencia de los principios. Clave de los enigmas, lugar de la conciliación, arcaica figura que llega a los orígenes del mundo: Hélène es la mamá pero, sobre todo, la madre arquetípica, la sustancia unificadora que todo lo suelda y apacigua todas las contradicciones.

Por ello, también se erige en vehículo privilegiado con la ortodoxia. Hélène, antigua comunista, es/no es expulsada del Partido, en un proceso insuficientemente documentado. En cualquier caso, Althusser vive con los dos, como un cura con su barragana, en «el gran seminario sin Dios y sin misa» que es la Escuela Normal Superior. Cada tres años, ella lo lleva a un psiquiátrico. Allí conocerá la gloria (década del sesenta) y la psicosis filosófica del cuestionamiento y el suicidio intelectual (década del setenta). Allí, convertido, finalmente, en nadie, ejecutará a Hélène.

III

En oposición a sus relaciones dramáticas y desgarradas con las mujeres (y con la mujer y con la Mujer), Althusser ha vivido algunos episodios de idilio sentimental con otros varones. Su biógrafo Boutang no vacila en definirlo como un homosexual latente y denegado. En su autobiografía, Althusser recuerda haberse abrazado, llorando, a su amigo Paul de Gaudemar, y sentido cierta excitación sexual. Se conocieron en 1935 y Althusser le envió una copia de un pasaje del *Jean Christophe* de Romain Rolland: «Tengo un amigo. El amor de nuestras almas entremezclado en nuestras almas». Siempre en busca de protección, Althusser se siente protegido por Paul, y media entre Louis y otra muchacha, que Althusser recuerda semejante a la primera, pero con escasa verosimilitud. Louis envía su diario íntimo a Paul, para que lo revise.

Si hubo algo de físico en este amor con tanta delicada intimidad, fue rechazado por Althusser, seguramente porque se trataba de una gratificación corporal, algo obsceno y pecaminoso. Pero puede pensarse, también, que no hubo sublimación en éste y otros casos similares, sino que, simplemente, lo masculino era sublime para Althusser, y estaba levitando sobre la femenina y corrupta gravedad de la tierra. Tal vez la imagen amorosa de Althusser fuera bisexual. Recuerda lo atractiva que le resultaba una mujer que orinaba como un varón, y Robert Daël, su compañero de cauti-

verio, «cariñoso conmigo como una mujer, la verdadera madre que yo no había tenido». Líder político de los internados, Daël recibió de Althusser la promesa de no casarse nunca, suerte de voto de celibato. A su vez, Daël escribió a la madre de su amigo (14 de octubre de 1945): «Él y yo iremos de la mano y él lo sabe bien (...) Si usted supiera cómo lo amo, se inquietaría mucho menos».

De su maestro Jean Guitton, Althusser escribirá: «Guitton está enamorado de mi alma». El filósofo y teólogo católico evocará su relación con Althusser acudiendo a las parejas Sócrates-Platón, Jesús-Juan. Fue, tal vez, un caso de *Eros pedagógico*, el discípulo enamorado del deseo del padre sustituto, que es el maestro. Hay algo de erótico en este narcisismo colectivo del saber que contiene toda doctrina revelada: amarse en la verdad de Dios. Crisis típica de la adolescencia, esta erótica de la verdad aparece en la historia personal de muchos intelectuales comunistas, que reconvirtieron su religión en otra religión.

Aquí puede hallarse alguna clave para esta zona penumbrosa de la sexualidad y la afectividad de Althusser. Su homosexualismo es el que corresponde a las reuniones herméticas de varones solos: internados de jóvenes, cuarteles, campos de prisioneros, conventos. Mentalmente, Althusser vivió siempre en un claustro. Hipóstasis del claustro materno, quizás, o institucionalización de una comunidad de sabios que revela, recibe y administra la verdad. En cualquier caso, desde pequeño, Althusser sintió como cercanos el martirio, la sexualidad y la vida religiosa. Las imágenes de la virgen de hierro, el empalamiento y la sodomización a que venía a someterlo el fantasma de su tío muerto, aparecen juntas. Guitton llegó a considerarlo santo, junto con su hermana.

La vida monástica (castidad, trabajo manual, silencio) fascina a Althusser desde tiempo precoz. «He pensado en el retiro del convento como una solución de vida a todos mis problemas insolubles. Desaparecer en el anonimato, mi sola verdad: siempre ha permanecido, e incluso ahora, a pesar y contra la notoriedad que sufro tanto». Trabajo solitario, compañías exclusivamente masculinas, discípulos y maestros, todos estudiando cómo Dios, a través del cristianismo, deviene en la historia. De hecho, los treinta y dos años que Althusser pasó en la Escuela Normal Superior pueden verse como un largo episodio conventual. Allí había «reclusión monástica y ascética, y protección»: trabajar solo era no meter las manos en el mundo, actuar a distancia, no tocar a la sagrada e inmunda madre mundanal. El tacto es materno, la vista es paterna y establece la distancia lúcida y limpia, la nitidez.

Más allá de la Escuela, siempre la vida de Althusser ha ocurrido dentro de la cerrazón de un círculo: familia, campo de prisioneros, Iglesia, Parti-



do, ENS. Algo protector y concluso: una cárcel. Finalmente, el crimen explicó esta larga condena.

IV

Ayuda a pensar la historia intelectual de Althusser esta introducción a la ortodoxia y a la protección institucional del claustro. En cierto modo, Althusser fue toda su vida un intelectual católico, y su comunismo, una variante sofisticada (e impostada) de su catolicismo. Así resulta legible su parábola ideológica, que lo lleva de un comienzo a un fin, igualmente impregnados de mesianismo católico, mediados por un rodeo en torno a la *ecclesia visibilis* de la ciencia revolucionaria marxista.

Rememora el propio Althusser: «...fue en gran parte gracias a las organizaciones de la Acción Católica como entré en contacto con la lucha de clases y, en consecuencia, con el marxismo». Su conflicto con la Iglesia es atribuido a causas sexuales (incompatibilidad moral), aunque, según veremos, esta lectura autobiográfica no es objetiva. Lo cierto es que Althusser, por vía católica, era marxista antes de leer *El Capital* (hacia 1964/5). Y, a la vuelta de los años, desde 1977, se torna frecuentador de las monjas que regentan el convento de las Pequeñas Hermanas de Jesús, a las que declara: «Vosotras vivís en la sencillez, que es el verdadero comunismo». Desde los lejanos días de 1946, cuando peregrinó a Roma para ver a Pío XII, Althusser, en la Semana Santa de 1989, pedirá a su ex-discípulo Jean-Robert Armogathe que rece por él, y a su antiguo maestro el teólogo Jean Guitton (sancionado por colaborar con el régimen de Pétain), que le consiga una entrevista con Juan Pablo II. En ese tiempo, Althusser estaba entusiasmado por la llamada teología de la liberación (cf. el prólogo a *Filosofía y marxismo* de Fernanda Navarro, 1986): las masas populares desean inconscientemente la liberación de la humanidad y este deseo se ha de volver consciente por gerencia de la teología (como, antes, por medio de la ciencia marxista).

A cierta altura de su historia intelectual, Althusser halló que Roma no estaba en Roma, sino en Moscú. Pero seguía siendo Roma. El cristianismo habría de conquistar esta «nueva Roma». El reino de los pobres instaurará el reino de Cristo. La guerra contra los malos será ganada por esta suerte de Cristo armado, Cristo guerrillero o militante Cristo Rey. El comunismo aparece, de tal modo, como la actualización del cristianismo en el siglo XX. Otros rasgos de su conducta intelectual inciden en lo mismo. Althusser siempre buscó el texto del Fundador de la Secta (el Marx científico frente al Marx precientífico, luego el Mao del *Libro Rojo*), el líder referen-

cial, el dogma (lo definitivo de la ciencia frente a lo efímero de la ideología), el movimiento mesiánico que, por medio de la revolución, devolviera la humanidad a sus puros orígenes. Ir era volver. La revolución (la bolchevique, mayo del 68 o la revolución cultural china) instauraba la verdad en la historia.

Siempre acompañaron a Althusser los sentimientos (confesos) de una posible vocación religiosa y cierta disposición a la elocuencia eclesiástica. Pero su anecdotario intelectual refuerza, objetivamente, estas convicciones. En su juventud lyonesa adhirió a la causa monárquica y al catolicismo social, bajo las enseñanzas de Guitton, Jean Lacroix y Paul Hours. No era nacionalista en la línea de Charles Maurras, porque éste se proclamaba positivista, agnóstico y pagano. En sus *Cuadernos* (14 de enero de 1937) anota:

> Una religión absolutamente totalitaria. Confiarse a ella, verdadero consuelo. Cuanto más se la estudia, más se encuentra lo que se busca fuera de ella, al ignorársela. Es la más hermosa maravilla del mundo.

Su monarquismo, a cierta altura, se vuelve populista. Si la burguesía ha perdido la fe en Francia, ésta ha de recuperarla entre el campesinado y la juventud. Este momento coincide con una crisis religiosa personal de Althusser: su fe vacila y esta duda la vive como un abandono: Dios lo ha dejado solo. Imposibilitado de adoptar una religión de la persona individual y la consciencia (la solución protestante), Althusser parte al encuentro de una Iglesia sustitutiva y la halla en el Partido Comunista. Ingresa en él en 1948, tentado por la fórmula hegeliana: «El contenido siempre es joven». Horrorizado por la perspectiva de un individualismo cristiano, angustioso y existencial (San Agustín, Pascal), Althusser clama por el fundamento eterno del mundo (del mundo histórico, en este caso): la ciencia marxista. En esto, Hegel lo ayuda. La ciencia de la historia, en un primer momento, es la disciplina que permite al hombre tomar conciencia de su desalienación. El sujeto de la historia es cada hombre concreto, cada individuo particular. La verificación de esta ciencia es la práctica política revolucionaria (la del Partido, obviamente). El marxismo sería la filosofía inmanente del proletariado, que el filósofo vuelve filosofía consciente.

Al mismo tiempo, hasta 1952, Althusser sigue perteneciendo a organizaciones católicas, como *Jeunesse de l'Eglise*, de modo que su explicación sobre el paso de la Iglesia al Partido es objetivamente incierta. Le cuesta renunciar a la promesa primaveral de la Iglesia, transferirla a la comunista «primavera de los pueblos». La historia, sin estos elementos escatológicos, es envejecimiento, caducidad y muerte. Cristo, sin las molestas mediaciones de Lukács y Sartre, será, a la vez, Mesías y Revolucionario. Su primera



aparición ante los ojos de Althusser es bajo las especies de su Vicario en la Tierra, Pío XII, del cual dice (*Témoignage chrétien,* 17 de mayo de 1946):

> Se dice que el Papa es un santo. Los que tuvieron la suerte de entrevistarlo aquel día han vuelto a sentir lo que significa la simple presencia de la santidad.

Un paso más lo dará bajo el magisterio de Hours, quien le escribe en 1947:

> Hay en el comunismo una decisión política, pero hay más, todavía. Hay una toma de posición digamos que religiosa, toda una interpretación del universo y toda una orientación para nuestra vida. Hay la desaparición del hombre privado, absorbido enteramente por la obligación política que se realiza aquí, en la tierra, inmediatamente, una ciudad mejor por el cambio de las instituciones.

Tal totalización de la vida a partir del fundamento lleva a un sistema integrado, a un integrismo. Si el Partido es el proletariado en tanto verdad, o sea la verdad encarnada de la historia, entonces se es comunista como se es católico, pues la Iglesia es el pueblo de Dios en tanto verdad encarnada de la historia. El cristianismo comunista de Althusser es vivido en el Partido en tanto comunidad de base, no en tanto jerarquía, pero, en cualquier caso, en él. Es único, aunque se denomine partido (parte, parcialidad). No se puede ser comunista fuera del Partido, como no se puede ser católico fuera de la Iglesia.

En esta perspectiva pueden leerse el anticapitalismo y el antihumanismo de Althusser. Había encontrado en *L'Osservatore Romano* un artículo de Conte della Torre que debió conmover su tambaleante catolicismo: «El comunismo sólo es ateo en sus superestructuras; el capitalismo lo es en su misma estructura, pues reemplaza a Dios por el Dinero». Esta desconfianza por el laicismo inherente a la modernidad se extiende al humanismo igualmente moderno. Se desconfía del hombre y aún del Hombre: si es capaz de tantas atrocidades, no puede ser la medida de todas las cosas. En cambio, la objetividad trascendente (la Iglesia, la estructura) sí lo es. Por eso, Althusser rechaza las nociones de sujeto y persona. Acepta la de individuo, pero se trata de una categoría empírica: los individuos, cada cual de ellos. Sus convincentes lecturas hegelianas (1946/47) lo persuaden de que en la historia hay un sujeto del saber o del sentido, pero que es metafísico, inexperimentable: el Espíritu. Como persona colectiva y agente de la liberación, encarna en el proletariado revolucionario. El Althusser maduro habrá de invertir a Hegel, sin recusarlo: lo arrinconará en la historia precientífica de Marx, como un «obstáculo epistemológico» para su desarrollo como hombre de ciencia, un pecadillo de juventud.

En la historia del Althusser maduro no hay sujeto ni alienación. Ni el ser humano, ni el espíritu, ni la clase obrera son el sujeto de la historia. Lo es ella misma, en tanto materia que se vuelve autoconsciente por medio

de la ciencia: el devenir. Con lo que volvemos a Hegel, mal que le pese a Althusser. La historia como proceso de las relaciones de producción en el seno de un determinado modo de producción, es Hegel revisitado por Marx.

Valdría la pena examinar este antihumanismo althusseriano en relación con propuestas de algunos coetáneos suyos (Foucault, Lacan). Siendo pensadores laicos, coinciden con lo dicho por cierto sector de la inteligencia católica (Maurice Clavel). La certeza humanista es demolida desde el punto de vista de Dios, que hace del intelectual, un sacerdote. La lógica del origen (no el dogma de la revelación) es el perspectivismo divino que elimina las mediaciones. Si, para el católico, el mal es radicalmente perverso, para el antihumanismo, el capitalismo y la Ilustración (salvo en su aspecto materialista) son radicalmente malos.

En Althusser confluyen los dos grandes modelos del intelectual católico: el jesuita y el franciscano. El primero es un teólogo ateo, que discurre sobre la existencia de Dios como si El no existiera, y se embrolla en los laberintos de la hermenéutica; el segundo cree en la Encarnación de Dios en su pueblo, o sea entre los pobres y desheredados. Si, por su retórica, su pertenencia a la burocracia del saber y de la nacionalización del pensamiento (Francia necesitaba un marxismo francés, como necesitaba un psicoanálisis francés, etc.), Althusser engruesa la tradición jesuítica de la «república de letrados y profesores», por sus convicciones primeras y finales, apunta a un franciscanismo que, oh vueltas y revueltas, podría afrancesarse, remansado en las teorías de Rousseau sobre la salvaje bondad original del hombre.

El comunismo es, para Althusser, el «gasto gratuito y no mercantilizado», una suerte de epifanía o fiesta de los dones. La verdad última de la vida surge en la sorpresa del gasto: autenticidad, retorno al origen. Por eso se admira ante el campesino, que sabe tanto como el politécnico, sin haber estudiado nada. He allí la cultura popular no folclorizada. Su modelo de revolución son las *jacqueries* medievales, donde se insurgían, juntos, los monjes y los labradores. «Siempre era domingo, es decir, el comunismo» (pág. 424 de *Los hechos*). El comunismo de Althusser es dominical: el mundo es perfecto y Dios descansa, nadie trabaja y todos somos una suerte de rentistas de Dios.

V

En sus contados descensos a la tierra de la praxis, Althusser se confrontó con hechos concretos de su entorno. Generalmente, haciendo honor a su teoricismo (la historia no es la verificación de la ciencia de la historia)



nos ha dejado unas observaciones bastante ingrávidas y peregrinas, pero que vale la pena repasar como incisos de su propia mentalidad.

Por ejemplo: cuando viaja a la URSS parece que viajara por un santuario: lo visible le parece malo (la URSS es «un verdadero desierto filosófico», toda intervención pública en la vida política está prohibida, etc.) y lo invisible es magnífico (los soviéticos han resuelto el problema del analfabetismo y la cultura —sic—, existe el derecho al trabajo, la clase obrera se hace respetar, la policía no interviene en las fábricas, etc.). El resto es la cartilla estalinista: la URSS fue siempre antifascista y pacifista, aunque Hitler la engañó y sus aliados occidentales la abandonaron. No obstante, invulnerable pueblo de Dios, hela allí, incólume.

Iguales vaivenes le suscita su pertenencia/dorada marginalidad al Partido Comunista. Adhiere al PCF por razones de guerra fría, aunque admite que es una organización en la que sólo cabe la participación teórica. Las obligaciones del comunista son, pues, ante todo, con la doctrina marxista y, luego, con el Partido. Con los años, considerará al PCF un partido de traidores y se aproximará al maoísmo. Sus relaciones con el PCF sólo cesarán al matar a Hélène, como si se tratara de lo mismo, aunque ella le reprochara que no abandonase una organización tan discutida por él mismo.

En otro sentido, Althusser nunca se cuestionó ser miembro de la burocracia cultural francesa, un «aparato ideológico de Estado», por usar sus palabras, como la Escuela Normal Superior. Parece evidente que no podía prescindir de la dependencia institucional. Le hacía falta una Iglesia (el franciscano PCF, la jesuitica ENS) y no podía abandonarla sin encontrar un reaseguro. Más poderosa que su libertad crítica, esta sumisión a «la verdad que os hará libres» permite preguntarse: ¿qué sociedad sin instituciones, simple y original, podría constituir gente como Althusser? ¿Qué suerte de arcádico comunismo dominical? Justamente, a mediados de los cuarenta, cuando imagina ingresar en el PCF, coincide con Merleau-Ponty, entonces contrincante de Arthur Koestler: en la relación fines-medios, hay una responsabilidad objetiva, que juzga la historia a través del Partido (una de las tesis esenciales del estalinismo).

A su tiempo, llegará mayo del 68. El análisis que hace de los hechos nuestro filósofo es encantador por lo candoroso. Althusser juzga que la situación es objetivamente revolucionaria: el poder está vacante, los ministros del gobierno han abandonado sus cargos, la burguesía huye al extranjero y se lleva lo que puede. Frente a ello, el PCF no moviliza a los obreros ni a los estudiantes. En pocas semanas, la burguesía cambia de opinión sostenida desde la Comuna de 1871.

Mayo del 68 es una aguda paradoja althusseriana. El profesor apoya un movimiento que desdice sus teorías, pues consiste en la exaltación de la

praxis: querer lo imposible y hacerlo, a ver qué pasa. En pleno éxito de las teorías de Althusser, he allí unos eventos que se atreven a desmentirlas. Althusser calla y reacciona tardíamente, con sus elaboraciones sobre la ideología, que no tiene historia, pues resulta una estructura esencial y eterna, como el inconsciente freudiano (mejor: junguiano) y no un mero reflejo de la estructura social. El inconveniente de esta armoniosa propuesta es que la práctica social no puede ser pensada, es pura y dura opacidad irracional, que apenas puede ser analizada en formas y funciones. Bien, pero ¿qué clase de materialismo dialéctico es éste? ¿No se trata, más bien, del *aborrecible* funcionalismo norteamericano? ¿A estas conclusiones nos ha traído la hermenéutica de Althusser?

Quizás el problema esté en la raíz: el no resuelto enigma de las «estructuras sin sujeto» del estructuralismo, que dieron lugar a la polémica interna del PCF entre Althusser y la entonces posición oficial humanista de Roger Garaudy (año 1966). Choque de dos ortodoxias de origen religioso, la ortodoxia derrotada se convirtió en herejía, como corresponde, y los libros de Althusser fueron excluidos de las bibliografías comunistas oficiales. Pero queda el problema: como ya señaló Desanti en su tiempo, una estructura sin sujeto tampoco es una estructura, ya que ésta siempre lo es de lo vivido, de lo existente, de eso-que-está-ahí, de lo hecho por alguien. La estructura existe en tanto es dialéctica con su complemento/oponente, el sujeto, y viceversa.

Similares problemas (falta de elasticidad dialéctica) plantea el concepto althusseriano de la ciencia. Metido en el PCF, Althusser debió enfrentar la tesis estalinista de que existían dos ciencias (la proletaria y la burguesa) aún en campos como la matemática y la biología. Esto clama al cielo si se mira desde una perspectiva althusseriana, aunque el profesor se las arregló con su oposición entre ciencia (proletaria) e ideología (burguesa). Althusser debió intentar —confieso que lo imagino— una conciliación entre la práctica cotidiana de las ciencias particulares, y la teoría cerrada y perfecta de la enseñanza normalista. Pero, dentro de su teoría, este punto de sutura es imposible. La ciencia es cuestión angelical, obra del radiante comunismo, no cosa humana. En cualquier caso, los estalinistas equivocados tampoco eran hombres oscurecidos por el error, sino ángeles caídos.

La práctica teórica (sigo a Althusser) es autónoma. A través de ella se va hacia la política, que es otra práctica. En ese momento, la teoría se torna política. Como el marxismo no es una ideología, sino una ciencia, hay que volver a Marx y dotarlo de la teoría que su práctica científica está proponiendo, liberándolo de toda filosofía de la oportunidad histórica y de cualquier brumoso humanismo burgués.



En tanto productora de conocimiento, la práctica científica sirve para la apropiación cognoscitiva de lo real. No importan las condiciones históricas concretas en que dichos conocimientos se producen. Introducida desde fuera del movimiento obrero por científicos originarios de la burguesía (profesores, militantes del PCF), la ciencia marxista ayuda al proletariado a liberarse de la opresión capitalista. El sujeto (negado por Althusser) de este saber es una burocracia del conocimiento, dispersa entre el PCF y las instituciones de la enseñanza oficial. No son obreros ni burgueses, sino una suerte de mandarinato científico. Por arte de magia, mientras la ideología sirve a la clase dominante, la ciencia sirve a la clase dominada. Por eso, siempre es revolucionaria. El científico, estudiando la práctica política del proletariado y haciéndola consciente, actúa como re-velador de la ideología, de modo que, cuando se produce dicha revelación (el corte epistemológico de Gastón Bachelard, el cierre categorial de Gustavo Bueno), la ideología es señalada como prehistoria de la ciencia y arrinconada en un punto de no retorno.

El teoricismo de Althusser (él mismo acabaría por reconocerlo y autoinvalidarse) hace crisis en la relación entre la práctica científica y la práctica ideológica. Se advierte que, en lugar de materialismo dialéctico, hay empirismo positivista. En efecto: una praxis convertida en teoría es, precisamente, una ideología. Lo propio de ésta es creerse verdadera y el Marx de Althusser se «sabe» verdadero antes de ponerse en práctica. Otras epistemologías (Kuhn, Popper) se han inclinado por relativizar las verdades de la ciencia, que siempre lo son en tanto no cambie el horizonte de verificación de cada época, en cuyo caso se convierten en modelos inoperantes o «verdades falsadas».

Por contra, para Althusser las verdades del marxismo científico son independientes de su verificación en la historia y, por lo mismo, son verdades ahistóricas (¿no parece oírse el eco del profesor en algunas voces, cercanas, muy cercanas, que invocan al comunismo como algo que viene «de la noche de los tiempos»?). La verdad althusseriana es irreal, si por real entendemos su puesta en práctica. Entonces, ¿cómo puede ser la teoría de una práctica? Si la realidad y el conocimiento pertenecen a dos planos que nunca se tocan ¿cómo apoderarse de lo real por medio del conocimiento? Ejemplo al caso: ¿es la URSS de Stalin la puesta en práctica de una teoría que no puede ser confirmada ni desmentida por la práctica? ¿Ponen en cuestión los curas, con sus vicios y maldades, las eternas verdades de la Iglesia? Si, en un sentido, Althusser se desliza hacia el empirismo, por el otro lado, como corresponde, se intenta equilibrar con un recurso al idealismo: el discurso científico produce su propio objeto de conocimiento, que nunca es devuelto al mundo para que lo manipule. Entonces: la teoría marxista no es verdadera porque alguien la verifique, sino porque la producen los

sabios. ¿No es ésta la ideología mandarinal de una burocracia o la ideología burocrática de un mandarinato?

Arrinconado por sus críticos de fuera y sus contradicciones interiores, Althusser intentó salir del atolladero inventando una especie de *supersaber*, al cual denominó «filosofía». Suerte de samaritana del conocimiento, esta filosofía va de las ciencias a las prácticas, como mitigando su aislamiento. Carece de objeto propio y, pura instrumentalidad, no resulta verdadera ni falsa. No es ciencia ni ideología. La filosofía sólo hace (cf. Althusser), «apuestas polémicas y prácticas». Es una especie de *synoptikós* platónico, la mirada que todo lo abraza, a la vez, el vistazo universal, el viejo y querido catolicismo totalitario de su juventud lyonesa: «Un pensamiento con pretensión total, que refleje los elementos y articulaciones del Todo». Domina a distancia, por medio del lenguaje y el concepto, tanto de sí mismo como del mundo. Insumisa a cualquier verificación es, por naturaleza, dogmática. Si cada subjetividad mundana está encerrada en su propio solipsismo, la filosofía trabaja en todas ellas, entrando y saliendo de cada cual. No hay fundamento *a priori* y trascendente del sentido: se trata de tener razón «sólo y contra todos» (la lógica de la locura: al loco no le falta razón, le falta el vínculo entre su razón y el mundo, le falta mundo).

Desde esa purísima soledad, la filosofía toma examen a las ciencias, se propone como teoría de las prácticas teóricas. Es la teoría totalizante que organiza la federación de las ciencias humanas, con lo cual volvemos a Hegel y, más atrás, a los sistemas de la escolástica. ¿No es esto, ideología? ¿Es la filosofía de Althusser, la enésima representación de la Inmaculada Concepción?

Puesta en escena, esta trinidad (ciencia que denuncia a ideología, filosofía que controla a la ciencia) se convierte en la biografía intelectual y política de Marx, leída por Althusser. En 1845, Marx rompe con su pasado y funda el marxismo, dejando atrás su etapa premarxista. Deja de ser un político y deviene un científico, con base epistemológica. Aparece el materialismo dialéctico (el de Engels y Stalin): las series históricas se descentran, cada una con su propia historicidad, y desaparece la historia general. Provisto de Spinoza, Marx lucha contra sus obstáculos ideológicos: Feuerbach y Hegel. El resultado es la ciencia, no desprovista de algo de Maquiavelo y de Rousseau. Bien, pero entonces ¿qué funda Marx si sus fundamentos son Spinoza, Maquiavelo y Rosseau? ¿Por qué el apoyo en un determinado filósofo es científico y, en otro, ideológico? Estos absurdos althusserianos ya fueron señalados y discutidos. Lo más sugestivo resulta esta serie infinita de teorías que teorizan sobre sí mismas hasta resolverse en dogma (el perdido fundamento: Dios). Si el profeta repite la palabra inspirada, sin entenderla, y el pueblo le da sentido (ideología/ciencia), finalmente la ver-



dad está en la inspiración, en el soplo divino que va de Dios al pueblo por el vehículo del profeta. Así funciona la ideología, opaca para el sujeto al cual somete. La palabra correcta (inspirada) enciende la luz en la opacidad de la ideología. El nombre redime de la materia meramente extensa. Por esta curiosa vía nominalista, se llega a lo que Althusser llama materialismo, pero que, es, en rigor, realismo escolástico. La historia y la verdad, procesos sin sujeto (práctico) y sin dialéctica, historia que tampoco está sujeta a nada ¿no es el *ordo* de Spinoza, Dios hecho naturaleza? ¿Qué tiene que ver esto con el devenir histórico marxiano? La «realidad totalmente desnuda», realidad inmediata, sustancia fundamental a la que se accede sin palabras, como si se tratara de un tacto físico, el reencuentro de la realidad consigo misma, el orden primero y último ¿qué tiene que ver con la realidad histórica, resultado de la práctica humana? ¿No estamos, más bien, ante el realismo neoescolástico de la Contrarreforma, convertido en supuesto marxismo científico? La autobiografía *Los hechos* se interrumpe cuando Althusser aborda el encuentro de Marx y Freud. Tal vez fuera un encuentro imposible dentro del propio Althusser, porque siempre el retorno de lo reprimido le jugó malas pasadas. Al suprimir la dialéctica, el término amputado se convierte en desplazamiento y vuelve cuando menos se lo espera.

Empezamos con el sujeto autobiográfico Louis Althusser y vamos a terminar con él. Su historia es, en cierto sentido, la historia de su «locura». Sucesivos diagnósticos hablan de esquizofrenia, manía depresiva y psicosis maníaco-depresiva. Nada tengo que decir en el orden psiquiátrico, pero no puedo dejar de observar cierta correspondencia entre estas descripciones patológicas y su traducción al mundo intelectual de Althusser, que siempre funcionó de manera «sana», como si la reflexión, donde el sujeto desaparece, fuese una terapia contra el malestar de la subjetividad.

Los constantes y regulares episodios depresivos remiten a una forma de omnipotencia. El depresivo retorna a los poderes absolutos del niño: inmóvil, atendido por todos, seguro como en una cárcel, el depresivo es «el amo absoluto del juego a escala mundial»: vive en una sociedad *comunista*, protegido y encerrado, sin carencias y sin iniciativas. Estar enfermo y serlo de modo crónico, por otra parte, otorga una identidad. Yo soy enfermo, yo soy. Defensa contra la acción, la enfermedad se convierte en un refugio. Cierta anamnesis sitúa el origen de las depresiones althusserianas en su internamiento en el campo de prisioneros. ¿No fue, al revés, el encuentro con su forma de vida? ¿No hay en toda esta alternancia de locura/lucidez, un manejo psicopático perfectamente articulado? ¿Cuál es instrumento y cuál es sujeto, la lucidez o la locura?

La vida es locura, la inteligencia nada tiene que ver con ella. Esta definición esquizofrénica de la tarea intelectual nada parece tener de «loco», más que la inteligente aceptación de lo irracional. En *Los hechos*, esta dualidad se pone en escena bajo control literario: «Me llamo Pierre Berger. No es cierto. Así se llamaba mi abuelo materno»... «Nací a la edad de cuatro años en...», etc. Hay dos sujetos que nada tienen que ver, dos discursos que no se encuentran más que en la comunidad ideal de la lengua. No hay sujeto, no hay elemento sujetador. Todo esto coincide con las teorías de Althusser y abre el espacio de la megalomanía: no hay sujeto porque todo el mundo es un gran sujeto, Louis Althusser. El relato megalomaníaco de *Los hechos* confirma esta pendiente: los encuentros con Juan XXIII, con De Gaulle, el robo del submarino atómico, el asalto al Banco (¿el de su padre?), la seducción de numerosas muchachas.

En sentido opuesto, la supresión del sujeto es el suicidio. A veces, la desaparición del sujeto se cumple en la depresión. Otras, en el suministro de drogas que lo dejan parcial o totalmente inconsciente. Confunde sueño y vigilia, aparece un perseguidor y la defensa elemental es el suicidio: si me mato, dejarán de perseguirme. Aceptaré el castigo, al aplicármelo, y no habrá motivo para la persecución. Encerrado con su mujer, se niega a recibir a nadie. El suicidio de Nikos Poulantzas lo conmueve como ejemplar. Al cabo, optará por matar al perseguidor, o sea Hélène. Y su identidad, ya bastante dañada por su arrepentimiento filosófico, quedará expuesta a la desaparición: sólo la redacción de las autobiografías lo mantendrá vivo.

Hemos saltado, con frecuencia, los límites de la cordura y la locura. Si lo hicimos con cierta fluidez, imitando a Althusser es, quizá, porque no existen. Quiero decir que no existen desde el punto de vista lógico, no psiquiátrico o social. Hay conductas que exigen encierro y aislamiento, pero ello no compromete la lógica del discurso. La razón puede contradecirse, pero no puede discutir con la locura, que no discute con nadie. Las teorías de Althusser son inválidas, en todo caso, por su inconsistencia racional, no porque las haya emitido un «loco» que acabó matando a su mujer por la espalda. La locura de Nietzsche no invalida su filosofía; ni la de Van Gogh, su pintura; ni la de Hugo Wolf, su música. Finalmente, en las instituciones y los medios intelectuales de casi todo el mundo se tomó en serio a Althusser y pudo prescindirse de estados mentales que eran, entonces, conocidos por unos pocos. Hay locura en el mundo, pero no la suficiente como para que no nos demos cuenta.

Blas Matamoro

BIBLIOGRAFÍA

— LOUIS ALTHUSSER: *El porvenir es largo. Los hechos*, traducción de Marta Pessarrodona y Carles Urritz, Destino, Barcelona, 1992.

— FRANÇOIS DOSSE: *Histoire du structuralisme* (dos vols.), La Découverte, París, 1991.

— PASCAL ORY - JEAN-FRANÇOIS SIRINELLI: *Les intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Armand Colin, París, 1992.

— YANN MOULIER BOUTANG: *Louis Althusser. Une biographie. La formation du mythe*, Grasset, París, 1992.

— ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ: *Ciencia y revolución. El marxismo de Althusser*, Alianza, Madrid, 1978.

LOS ADIOSES



Onetti, días antes de su adiós



Rincón de la terraza de la casa de Dolly y Juan Carlos Onetti en Madrid

Onetti

Siempre fue grande. Siempre. Desde que publicó su primer libro. Fue una novela y se llamaba *El pozo*. Esa novela viajó desde la intimidad de una moral y una conciencia hasta la clandestinidad de un destino que habría de mantenerla prácticamente en el anonimato durante varias décadas. Hasta treinta o cuarenta años más tarde de su publicación no se reeditaría. Modas, intereses, políticas editoriales, esnobismos estéticos, camarillas ideológicas y otras formas más o menos grasientas de la injusticia o del error acorralaron con silencio a aquel libro que inauguraba en las letras americanas (o casi inauguraba) una aventura narrativa necesaria y, en el caso de Onetti, impar: la expresión de un existencialismo no programático sino padecido; el existencialismo que define a una cultura urbana, desdichada y conmovedora. En la literatura escrita en idioma español, sólo Roberto Arlt había mostrado un amor furibundo, inclemente y casi vengativo por esa novia desesperada, neurótica y violentamente alienada que es la vida en la gran ciudad, esa vida erosionada por la ambición y la mentira, turbiamente contestada por la delincuencia y la desgracia, y emocionada por la marginación. Antes que él, sólo Roberto Arlt había compuesto una epopeya de los marginados. Con una diferencia: Arlt era menos artista de la palabra, Arlt nunca poseyó la lujuria verbal de Onetti, nunca ejerció tan caudalosa disciplina no ya para expresar una moral, sino para dominar genialmente al lenguaje que la sostiene. Y este hombre de genio, este compositor de una vastísima sinfonía de la marginación, pagó por su osadía y su maestría el precio que suelen pagar los defensores de las causas perdidas: se convirtió en un marginado. En el banquete de la literatura, los anfitriones (editores, suplementos culturales de los diarios, revistas especializadas, Jurados de los premios, hispanistas, temarios de la Universidad, redactores de tesis de doctorado, críticos de novelas, todos, todos los que poseen esa cosa a veces tan odiosa que llamamos poder) fueron dejando al margen la persona, la obra, la memoria de Onetti. Algunas veces le sirvieron un plato de migajas: en algunos concursos, novelas suyas inconcebiblemente adultas



Con Dolly, en Montevideo

quedaron finalistas, desplazadas en ocasiones por otros libros a los que la misericordia del olvido les ha borrado hasta la inmadurez: y esto ocurría hace ya veinte, treinta años. Era el precio que paga el inconforme, el artista de sinceridad intachable y cruel, por escribir con la dura moral de no querer complacer nunca a nada, a nadie, excepto a la verdad y al lenguaje. Es el precio, también, que pagaba un altísimo artista americano por serlo hasta las heces, hasta la identificación con el orgullo silencioso y la pobreza y el desdén de aquellos barrios de Montevideo y Buenos Aires cuya vida social se emborrachaba en las tabernas o se erizaba en las reyertas, y cuyos héroes tenían el oficio de putas, jugadores, anarquistas, ladrones, drogadictos, proxenetas, redactores de policiales y poetas llenos de congoja y de asco. Era el precio que tantas veces han de pagar la piedad y la fidelidad. Era el precio, también, que a menudo se pagaba en aquel entonces por no tener un valedor en alguna de entre las mafias culturales; por ejemplo, en la de París.

Cito a París intencionadamente, no por resentimiento ni por provincianismo (¿y qué es provincianismo: no haber nacido en toda Europa?), sino porque algo a cuento viene la palabra París con respecto a aquel libro auroral de Onetti, *El pozo.* La distancia ante la estructura moral complacida y burguesa, la constante de soledad y de asco, la furia lenta ante el dolor urbano son los protagonistas de aquel libro que vio la luz (pero muy poco: casi todos los ejemplares de una edición de no más de quinientos se pudrieron en el sótano de una imprenta o entre carpetas viejas y discos de Gardel) en el año 1939. Años después, una novela con parecido asunto le dio la vuelta al mundo. Se publicó en París. Se llama *La náusea.* Hace años escribí unas frases que quiero repetir aquí: antes que Sartre, Onetti «ha escrito *La náusea* desde varias perspectivas, con más cercanía que Sartre y con mejor estilo. Si Sartre es en su libro el teólogo y el entomólogo del asco, Onetti es su artista. Si Sartre analiza el asco, Onetti lo expresa: el primero con perseverancia, con frialdad, quizá con una complacencia remota y despegada; el segundo con emoción, con horror y coraje. Para Sartre es un tema, para Onetti es un compromiso. Sartre lo reflexiona, lo envasa y lo entrega, ya manufacturado. Onetti lo sufre y lo contagia. Sartre lo describe como un profesor. Onetti lo cohabita como una víctima». Y escribió estas palabras alguien que pertenece a una generación que ha leído con atención y hasta con saña los libros de aquel profesor de la moral civil y gran espía de los poderosos; pero también escribió estas palabras alguien que sabe que en Onetti tenemos a un espía de la inmoralidad de la vida y a un profesor en el arte de amar a los que jamás tienen poder, ninguna forma de poder, a quienes desprecian el poder. Desde Roberto Arlt (quien, lo repito, nunca tuvo la humildad ni la fuerza necesarias para acrecentar las dimensiones poéticas del idioma, aunque también logró reivindicar la moral turbulenta de la marginación, y por eso Onetti lo sigue llamando su maestro) nadie había escrito, ni escribiría después, excepto Onetti y dilantando a Arlt, un poema de amor tan áspero y tan bello, tan portentoso y tan sombrío, para esos harapos sociales que con suma prudencia el poder aleja de sí; para esos empujados que celebran su cumpleaños en la taberna o el burdel, que no disfrutan de otra felicidad que la de romper y romperse. Son esos periféricos cuyo champán se llama cocaína, cuyo descanso suele ser el desprecio, cuyo coraje incluye hasta el abrazo con la cobardía, cuya visita dominical al zoo consiste en observar las cucarachas o las ratas de la pensión más barata del barrio, y cuyas borracheras no concluyen en la tisana y la bolsa de hielo, sino en el vómito solitario y la maldición sin destino; esos orilleros del mundo que gozan del amor a cambio del dinero o la vergüenza, que están completamente exiliados de la risa y de la mañana, que toman su «ginebra desastrosa» y que en lo más profundo

de su cansado y depravado corazón contienen «la poesía cruel de no pensar más en sí mismos». Hay en Onetti otros asuntos, desarrollados con igual maestría y con la misma sinceridad denodada y hostil; pero este asunto, esta épica de la marginación, nadie la ha escrito como él en idioma español. En la historia de la protesta (y la mitad de la literatura se ha sumado siempre a esa historia) nadie ha escrito con más piedad sobre la impiedad de la vida. Y no conocí a nadie que pagase un precio tan alto por ese áspero, asqueado y testarudo acto de amor. Ha pagado una porción impetuosa de desdichas y bárbaras cuotas de salud. Su madrigal furioso y sistemático a la marginación le ha llevado al alcohol, al barbitúrico, al remordimiento, al insomnio y, sobre todo, a aprender ese atroz oficio de hablarle a la muerte de tú.

¿Es ésta su lección? ¿Es éste su consejo a los jóvenes escritores? He escrito alguna vez que nosotros, los que formamos la infantería de la literatura, cuando con avaricia soñemos componer un gran libro, haremos bien en recordar que la genialidad es combustible y que el dolor la enciende. Que ellos, los creadores, no son privilegiados. Alguien les ha llamado santos: por lo menos son mártires. Y entre todos los grandes artistas que la memoria guarda, pocos habrá que, como Onetti, hayan pagado tanto oro vital por denunciar la hojalata del mundo. Es ésa, me parece, su lección; es ése, creo, su callado consejo oscuro. Allá vosotros, nos susurra su obra, si os metéis en este oficio de contar la vida. Allá nosotros, en efecto. Podemos infectarnos con la pus de la complacencia, la difteria del éxito permanente, angustioso y trivial, la deshonestidad de ser sinceros sólo a medias o disimular las mentiras. Pero si en nuestro dudoso porvenir nos aguarda un gran libro, está al final de una denodada escalera, cada uno de cuyos escalones contiene una renuncia y acaso la amistad de un maldito, cada uno de cuyos escalones contiene el mal olor del *apartheid,* el chirrido del *ghetto,* el semblante de los desesperados, la cicatriz del desaliento, la droga de la soledad; desde cada escalón se vocifera un himno radical al demonio: que ni siquiera existe. ¿Cuántos jóvenes escritores aprenderán y asumirán esa lóbrega y maravillosa lección literaria de Onetti? ¿Tal vez dos o tres en el próximo siglo?

Félix Grande

JUAN CARLOS ONETTI EN *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*

TEXTOS DE JUAN CARLOS ONETTI

TEXTOS SOBRE JUAN CARLOS ONETTI

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

Número 292/294, con colaboraciones de:



Eliseo Diego, las precisiones de la perplejidad

La editorial Siruela* acaba de hacer un incalculable favor a los lectores españoles de poesía y, sobre todo, a quienes, a través de ella, podemos dar un cierto sentido, que no explicación, a la vida. Esto que digo, claro está, tan trascendente como indiscutible, por mucho tiempo que algunos quieran perder tratándonos de convencer, con lacio hastío, de que el acto poético casi no sirve para nada y es tan inútil, según dicen, como todo —¡qué fácil es escribir y pensar en esta dirección!—, esto que digo, lógicamente, no lo consigue cualquier libro de poemas. Por fin podemos acceder, con total garantía, a la obra de creación de Eliseo Diego, uno de los poetas más irreprochables en el terreno de la ejecución técnica y hondo en la visión del mundo del último medio siglo de nuestra lengua. Si grave es el hecho de que haya pasado prácticamente desapercibido, sobre todo en España, lo es aún más cuando comprobamos con estupor, ¿por qué no decirlo?, la exacerbada promoción llevada a cabo con una poeta cubana, cuya obra —y no se trata aquí de discutir sobre gustos, sino de valorar, ajenos a cualquier criterio no estrictamente literario, la importancia de una obra poética bajo la luz crítica de sus aportaciones y logros artísticos— no tiene ni por asomo la densidad ni la perfección que posee la escritura del cubano Eliseo Diego, quien nace en 1920 y acaba de morir en este año que corre.

Antonio Fernández Ferrer ha preparado una amplia antología de textos poéticos, narrativos y críticos que, sobradamente, representa la obra de este autor, permitiéndonos entrar en ella con la confianza de que ningún aspecto atendido por esta escritura se ha quedado fuera de la compilación. De este modo, tenemos el privilegio de asistir a un mundo poético lleno de sugerentes y múltiples propuestas, que hacen que cada libro dialogue con los demás, tendiendo, de este modo, a dar una visión totalizadora de la existencia. Ojalá que el entusiasmo con que he vivido en este mundo

* *Eliseo Diego:* La sed de lo perdido, *antología a cargo de Antonio Fernández Ferrer, Siruela, Madrid, 1994.*

poético, me haya ayudado a mostrar la extraordinaria labor creativa de este hombre.

★

«Si la generación anterior, cuyo órgano fue la *Revista de Avance* (1927-1930), se había volcado, en su porción más progresista, hacia una literatura de carácter social que reflejó directamente la circunstancia, la nueva generación se basó (...) en soluciones de índole metafísica y religiosa (...). Hay (...) en estos escritores (...) un fuerte rechazo de la realidad circundante, considerada pobre de autenticidad y reducida a la pura apariencia.» Esta insatisfacción de la realidad circundante a la que se refiere Raúl Hernández Novás[1], se refleja en el primer libro de poemas del cubano, donde la memoria se alía al rigor de la creación poética, para oponer a la decadencia generalizada del entorno una dimensión de la realidad más sólida y tolerable que, de algún modo, le devuelva al hombre la confianza en sí mismo y en la propia escritura. Esta alianza entre memoria y palabra traza los dos sentidos fundamentales que la dirección del libro propone: de un lado, la nostalgia por un mundo perdido y, de otro, la potencia verbal que le permite al poeta recrear con creces este mundo y, a la vez, celebrarlo. De este modo, la realidad poética se erige en formidable alternativa al desengaño vital del momento presente. La poesía adquiere así el compromiso radical —y digo radical, como veremos, por la gigantesca labor que esto supone— de rescatar del olvido no ya recuerdos aislados, sino todo el magma del tiempo ido, toda su energía proyectada en la escritura. Esta labor constructiva de la memoria no abre jamás puntos de fuga a la inmediatez que supone siempre el tiempo presente. La actitud de Eliseo Diego no plantea una poética evasiva que aísle de su tiempo al escritor. La misión de la memoria aquí consiste en tapar huecos de insensatez e impedir, más aún, la insulsa dispersión de un momento histórico y literario en que la dejadez política y el conformismo facilón de una literatura de corte social hacían cada vez menos respirable una atmósfera cargada de banalidad. Ante esta situación disgregadora e insustancial, Eliseo Diego, compartiendo con otros escritores de su generación ciertas actitudes y premisas, hace de su poesía un gesto de abierta responsabilidad que, en lugar de dirigirse a la transformación de un colectivo, por lo demás, casi siempre impulsado por contaminaciones políticas y sociales antes que creadoras, parte de la exigencia personal consistente en revelar el mundo más cercano y familiar de quien escribe, pero no desde el simple recuento de lo perdido, sobre un recurrente tono de lamento, sino desde la esclarecedora intención de quien echa mano de lo que es más suyo para proponer una mirada rehuma-

[1] *Raúl Hernández Novás, «Nombrar las cosas»,* Casa de las Américas, *La Habana, 83, marzo-abril, 1974.*



nizadora que nos enseñe a descubrir la realidad y a considerarla: «La poesía, a mi modo de ver, es una manera peculiar de mirar el mundo. Casi siempre, tenemos ojos y no vemos. Cuando, de pronto, miramos de veras, nace ya la poesía»[2]. Así pues, *En la Calzada de Jesús del Monte* (1949) establece un «discurso poético de cosas nombradas con pródigo fervor»[3]; cosas nombradas que, sin embargo, no comparten sólo la mera evocación agradecida, sino que, sobre todo, recomponen entre sí una densa red de relaciones por la que la memoria consigue dar sentido al conjunto de una realidad cuya trama establecen las cosas, las sensaciones de las cosas, los diversos ámbitos en que están e, incluso, las vibraciones de estos ámbitos[4]. De esta forma, este poemario supone una aspiración a la totalidad, entendida ésta como el esfuerzo por envolver al lector en un mundo lleno de suscitaciones y matices, imbuido de materialidad. En este sentido, se puede afirmar que el libro no sólo refiere objetos ni visiones determinadas, sino que nos muestra la dimensión compacta de este mundo, invitándonos a entrar en él antes que, simplemente, recordarlo. De ahí que el libro, en su conjunto, conforme toda una amalgama verbal de impresiones que, según Cintio Vitier[5], confiere al libro un «rico y espeso equilibrio». Este espesor de la palabra da a esta realidad el relieve de lo tangible y la profundidad del espacio. Escribe Cintio Vitier que «Eliseo Diego significa entre nosotros la presencia de lo que Joubert llamaba "un espíritu espacioso" (...). Allí donde algunos quisieran darnos la flecha de la memoria, él nos regala la mansión de la memoria». Es, pues, en este libro, el espacio, antes que el tiempo, el que dispone la convivencia del poeta con las cosas, estableciendo una relación entrañable con ellas, ordenando su ubicación entre ellas gracias a la gravitación de los diversos ámbitos familiares que dicho espesor verbal reelabora. El centro de esta reordenación espacial se localiza en la casa, cuya irradiación de vitalidad influye también en el entorno exterior que colinda con ella, es decir, el ámbito de la calle y su apertura hacia el cielo. La calle es aquí la natural prolongación entrañable del ámbito familiar:

> Las dos entre la sombra y en la pared el viernes
> ardiendo inmóvil como vellón purísimo del fuego. (...)
> La familiar baranda me rehace las manos
> y el portal, como un padre, mis días me devuelve.
>
> («La casa», *En la Calzada...*)

El *viernes* nada tiene que ver aquí con una referencia abstracta al calendario. Su disposición en el poema lo hace más concreto y le confiere la propiedad de la masa. El *viernes* no es aquí el signo evidente del paso del tiempo, sino la dimensión espacial de éste que, al tener la insólita cualidad de lo concreto sobre una pared, fija el entorno, nos lo muestra en su plenitud[6]. El *viernes*, por tanto, es antes el espacio del día, el nombre de este

[2] *Eliseo Diego, «Cómo tener y no tener una alondra»,* Libro de quizás y de quién sabe, *Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1989.*

[3] *Cintio Vitier, «En la Calzada de Jesús del Monte»,* Orígenes, *La Habana, VI, 21, primavera, 1949; incluido en* Crítica sucesiva, *Ed. Unión, La Habana, 1971.*

[4] *A este respecto, resulta fundamental el estudio de Raúl Hernández Novás sobre el tratamiento que las sensaciones y emociones reciben en esta obra, a diferencia del que desarrollaron los modernistas y el cubano Emilio Ballagas.*

[5] Op. cit.

[6] *«Eliseo Diego tiene en todo momento sus visiones inmóviles ante sí, puede palparlas con tiempo sobrado y espacio suficiente», Cintio Vitier,* op. cit.

espacio, que la huella verbal del tiempo yéndose. El *viernes* supone el tejido epitelial que envuelve toda una interdependencia de ámbitos. Esta suerte de idoneidad espacio-temporal, donde el hombre siente aún su mundo entero en sustancial compenetración con las cosas, cuyo sentido y delicia no son cuestionados, gracias a los dones de la aceptación y la entrega, nos remite al comienzo sin historia en que la disponibilidad y la alabanza reconfortan de la conciencia de la caída, caída que es contrarrestada en forma de paraíso familiar, que de la memoria parece emerger completo, intacto, hasta el poema. De ahí que sea el ritmo versicular el que sustente casi todo este mundo; «la manera grande, el gran estilo, es también el del Génesis: versículo, discurso, oratoria solemne y despaciosa»[7]. Además, el versículo alberga con suficiencia la materialidad de lo real y proyecta sobre ésta toda su fuerza reverente:

> ¡Oh el hervor callado de la luna que sitia las tapias blancas
> y el ruido de las aguas que hacia el origen se apresuran!
> («El primer discurso», *En la Calzada...*)

La solemnidad, sin embargo, no vacía de intimidad la atmósfera del libro, aunque ésta comparta con aquélla la dimensión de lo sagrado. Por esto, cuando este sentido de lo íntimo hace que las cosas y los espacios se recojan sobre sí mismos, el ritmo versicular también se recorta, sin perder la confianza en el decir ni la intensidad en el fervor:

> Voy a nombrar las cosas, los sonoros
> altos que ven el festejar del viento, (...)
>
> Sin olvidar la compasión del fuego
> en la intemperie del solar distante
> ni el sacramento gozoso de la lluvia
> en el humilde cáliz de mi parque.
> («Voy a nombrar las cosas», *En la Calzada...*)

En esta actitud y ritmo integradores de gran parte del libro encaja, mejor que en cualquier otro período de la obra de Eliseo Diego, esta reflexión del cubano sobre el poema, aunque no aluda específicamente a *En la Calzada...*: «la idea de semilla iba a proporcionarme una imagen del poema que sigo hallando utilísima: la imagen de un todo viviente en que se resumen incontables posibilidades o sentidos cuya expresión consiste, justamente, en su ser tácito»[8]. Sin embargo, esta estabilidad existencial no aguanta todo el curso del libro, y esa suerte de superficie continua, sin falla, que forman la realidad y la memoria, el espacio y el tiempo, empieza a quebrarse. Por consiguiente, la dirección del poemario se orienta ahora en el sentido de la nostalgia, nostalgia que esta vez la escritura no anula, sino que testimonia. El largo poema «El sitio en que tan bien se está» *(En la Calzada...)*,

[7] *Aramís Quintero, «Prólogo» a* Prosas escogidas *de Eliseo Diego, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1983.*

[8] *Eliseo Diego, «A través de mi espejo»,* Unión, *n.º 4, año IX, 1970, incluido también en* Prosas escogidas.



cuya división en partes ya está marcando esa inicial discontinuidad a la que me refiero, muestra, según avanza, un tanteo desorientado por los vericuetos de la memoria antes que una reconstrucción gozosa y esclarecida del pasado. La recurrencia de los encabalgamientos y la neblina que se interpone entre la ambigüedad de lo recordado y la página, instalan al poeta en un desacuerdo vital de fondo que, a partir de aquí, persiste en toda la poesía posterior de Eliseo Diego. La gravedad de la existencia es intrínseca y va mucho más allá de las vicisitudes políticas:

Tendrá que ver
cómo mi padre lo decía:
la República.

En el tranvía amarillo:
la República, era,
lleno el pecho, como
decir la suave,
amplia, sagrada
mujer que le dio hijos[9].

En este poema, los atisbos irónicos, desencantados y la frecuencia de expresiones coloquiales van separando al poeta de sí mismo y de su entorno, propiciándose así una incipiente conciencia del tiempo irrecuperable. De ahí, la empañada atmósfera que trasluce el poema, en cuyo ámbito sólo quedan alusiones y no presencias definidas, impidiendo que el lector pueda ver más allá de lo que se dice, moviéndose en el poema con las mismas dificultades con que el poeta va hurgando en la memoria. Esto que digo nada tiene que ver con el hermetismo, sino con la intemperie del recuerdo y sus derrumbes. La armonía de la existencia se rompe. De ahí que los días se disgreguen, esparcidas sus partes:

No hay aquí más que las tardes
en orden bajo los graves álamos.
(Las mañanas, en otra parte,
las noches, puede que por la costa.)

Esta imagen contrasta con la visión del *viernes* en «La casa», donde se nos presenta entero y abarcable. El libro, pues, deriva hacia «una fragmentación de la realidad en cuadros y retratos»[10], fragmentación que no implica la desconfianza en las posibilidades de la expresión poética, sino que más bien sugiere un reacomodo ante la realidad, un cambio en la forma de percibirla y, por consiguiente, un modo distinto de captarla. La serie del libro que agrupa este tipo de poemas, nos descubre un cambio de actitud creadora, en que el afán anterior de totalidad es sustituido por la necesidad de delimitación, perfilándose con claridad los contornos del texto y remansándose la expresión en una sobriedad verbal que suele organizarse

[9] *«Mito criollo de la República de raíz patriarcal, la República que era el nombre sumo de los antepasados». Cintio Vitier, «La poesía de la memoria en Diego»,* Lo cubano en la poesía, *Universidad Central de las Villas, La Habana, 1958; también publicado en Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1970.*

[10] *Cintio Vitier, «La poesía de la memoria en Diego»,* op. cit.

sobre estructuras clásicas. La nitidez descriptiva y la visión despejada forman semblanzas de personas o refieren observaciones sobre éste o aquel objeto, casi siempre situado en el área de lo cotidiano.

El siguiente libro de poemas de Eliseo Diego, *Por los extraños pueblos* (1949), se compone casi enteramente de estos apuntes paisajísticos o aisladas rememoraciones, que traen al poema algún rasgo físico o aspecto espiritual de algo o de alguien. Libro de tono melancólico, sin la intensidad imaginativa del anterior y sujeto a estrofas tradicionales (soneto, décima...). Una de las características verdaderamente llamativa de esta poesía, y que el lector agradece, reside en la variedad formal que en *Por los extraños pueblos* insinúa ya las riquísimas posibilidades que ofrece su uso, siempre al servicio de la eficacia expresiva y no del mero alarde desvinculado del tono del contenido. En este sentido, la conciencia del rigor en Eliseo Diego es especialmente puntillosa y, como iremos comprobando en el desarrollo de su obra, la dedicación del cubano por reactualizar metros y estrofas muy poco utilizados no pasa desapercibida. En este sentido, llama particularmente la atención el empleo del verso de diez sílabas, con distribución acentual regular, dando el ritmo adecuado al desarrollo temático del poema «La baraja». Dicho ritmo, con una intención menos ambiciosa, debido solamente al argumento que propone el poema, supone un sabio y humilde guiño a Rubén Darío. La extensión versicular de éste es un despliegue, mientras que aquí dibuja una miniatura, un juego:

La batalla creciente deslumbra
en espadas, penachos, banderas
crepitantes o justas. Y vuelven,

y regresan los bastos, las copas
taciturnas, los oros veloces,

y derriban al rey. Han caído
con el rey el silencio y el polvo
en la mansa extensión de madera.

Dicha versatilidad formal influye, a su vez, decisivamente, en los diversos tratamientos que un mismo recurso rítmico recibe según las conveniencias del guión, como ocurre en «Bajo los astros», donde se recupera el vigor rítmico de los mejores poemas de *En la Calzada de Jesús del Monte*, aunque en «Bajo los astros» encontramos no una intención celebratoria, llena de regocijo por las cosas, sino la necesidad de testimoniar lo que fue y ya no es. La amplitud versicular va llevando al lector por una casa deshabitada y familiar, recordando expresiones habituales en un sitio dado, labores cotidianas en otro:

Es así que la casa deshabitada, por la tarde, suena de pronto como el cordaje de un barco.

Vibran a solas los cristales vacíos, la penumbra quisiera conmovernos (...)

Es aquí donde decíamos: qué tiempo maldito hace debajo de los álamos, suerte que vino usted a tiempo, buenas tardes, oh padre, qué mala noche, qué buen día siempre.

La extensión del verso recoge ahora el temblor de la intemperie, la solemnidad del vacío que crece hacia el desamparo, no la plenitud de ámbitos vibrantes de sentido. Aquí, la mirada del visitante no se encuentra en los espacios antes familiares, sino que se pierde en ellos, desasistida por las cosas abandonadas o perdidas y por un espacio ya inabarcable que, lejos de proteger a la memoria, la desabriga. De este modo, las cosas y los elementos de la naturaleza se desprenden de la animación que los dotaba de vida. La escritura ya solamente los refiere, no los mitifica. De ahí que el aliento humano con que se visten las cosas y los sitios de *En la Calzada...*, aquí se desvanezca por completo, dejando en el poema la insomne dimensión de la extrañeza:

y el viento que pasea por los altos no es sino el viento, las estancias no son más que las estancias de la casa vacía.

Si «Bajo los astros» nos pone en los umbrales previos del desmoronamiento, «Para las ruinas de mi casa» (*El oscuro esplendor*, 1966) alcanza ya ese estado vil en que la dimensión temporal se sobrepone a la espacial, desbaratándose definitivamente el idílico equilibrio del primer libro de poemas de Diego, en que el espacio albergaba al tiempo hasta el punto de hacernos creer que casi no existía. Ahora es el tiempo, el que, inexorablemente, va aniquilando al espacio, lo deforma, lo desenmascara. Para significar con mayor contundencia su labor destructora, Eliseo Diego recurre a la personificación. Como veremos, rara vez encontraremos en esta poesía alusiones abstractas al tiempo:

¡Oh corrupción, oh bruja
de cabellos canos!
                    Tú roes
sin prisa tu pedazo
de madera oscura, tu parte
de consuelo,
            a solas
en el vacío de la puerta.

Lejos ya de la plasticidad abigarrada del acento admirativo, el poema se expresa entrecortado, como la propia respiración de quien constata los desmanes eternos de los años. La distancia frente a las cosas le hace descubrir de modo irrevocable la otra distancia, acaso la más terrible: esa que le certifica que ya no es quien era:

Yo pregunto:
qué irremediable catástrofe separa
sus manos de mi frente de arena,
su boca de mis ojos impasibles.
(«El oscuro esplendor»)

A partir de *El oscuro esplendor*, la conciencia de desgajamiento propicia en esta obra poética una paulatina introspección, es decir, la falta de armonía con el entorno y la imposibilidad, cada vez más manifiesta, de que el poeta logre reconocerse en él, hace que todo lo que ve, lo remita a su propio desconcierto interior, de manera que la expresión adquiera el tono cabizbajo de la meditación y disminuya su potencia imaginativa en favor de la precisión conceptual. La aguda conciencia de la transformación de todo contagia también a este cuerpo viviente que antes era el poema y que, ahora, recoge esta turbiedad esencial que la realidad proyecta en la mirada del que escribe, hasta el punto de que el poema

no es más que unas palabras
que uno ha querido, y cambian
de sitio con el tiempo, y ya
no son más que una mancha, una
esperanza indecible.
(«No es más», *El oscuro esplendor*)

Insisto en que Eliseo Diego no pierde la fe en la eficacia de la expresión poética para reflejar la realidad en esa siempre enigmática urdimbre de sonidos e imágenes que son las palabras del hombre. Si el poema adopta ahora un tono sombrío y poco brillante, es porque la falta de entendimiento y claridad de todo lo que rodea al poeta así lo requiere. Más que prevención ante el lenguaje, es la desconfianza ante la realidad la que se dilucida en el poema. En este sentido, el siguiente pensamiento de Eliseo Diego no se contradice con la trayectoria poética del cubano: «El arte, decía Leonardo con muchísima sensatez, imita la naturaleza»[11]. La aparente ingenuidad de la frase, la despeja con extraordinaria lucidez Aramís Quintero, situándonos en la actitud poética primordial de esta escritura: «Toda la oscuridad y la insatisfacción en que nos deje el arte —aun el más verdadero, y quizá por serlo—, en el terreno del entendimiento claro y distinto, será pues una prueba de su fidelidad, su "imitación" de la vida, allí donde ésta se ha resistido a ser más simple a nuestros ojos»[12].

El poema «Tesoro» *(El oscuro esplendor)* denota de forma fidedigna y suficiente la implacable dispersión de la memoria. Es una escueta enumeración de sustantivos diversos y comunes, sin adjetivos ni recreación lírica alguna. Se limita sólo a nombrar. Es el título el que confiere a las cosas

[11] *Eliseo Diego, «A través de mi espejo»,* op. cit.
[12] *Aramís Quintero, «Prólogo» a* Prosas escogidas *de Eliseo Diego,* op. cit.



que nombra su carácter de dignidad. El poema no es ya una vibración que se materializa, sino que está hecho de parcas anotaciones y dudosos destellos:

Un laúd, un bastón,
unas monedas,
un ánfora, un abrigo.

El mínimo decir recoge el tono prudente y decepcionado de quien recuenta todo aquello que ha podido rescatar del naufragio de los días y que, a pesar de todo, se ha ido manteniendo a flote en las aguas turbias del tiempo. Este progresivo desapego de las cosas más entrañables y cotidianas alcanza en *Versiones* (1967) el grado de la hostilidad. De la calidez reveladora del primer libro de poemas de Eliseo Diego, de clara discursividad exaltante, la temperatura que la relación del poeta con las cosas genera, como hemos notado, ha ido bajando perceptiblemente, pasando por la sencilla afectividad hasta llegar ahora a la frialdad paralizante de la incertidumbre. La adecuación formal al contenido, que vamos comprobando en toda esta obra poética, nos entrega en *Versiones* otra disposición expresiva en consonancia con su desarrollo temático. Así pues, el versículo empleado en *Versiones* recoge oportunamente la visión inquietante de «La cortina»: la amenaza de su pesado y lento balanceo, el insondable movimiento de las aguas y el parsimonioso deslizarse de la serpiente:

La cortina es como la serpiente de mar, y la penumbra de la estancia como el agua, densa en las cavernas del abismo.

Y la honda felpa, recia en sus pliegues de púrpura, es como su piel lustrosa, como su piel lustrosa y regia. Y su inmovilidad es como la quietud de la gran serpiente.

Y cuando la cortina se mueve apenas, es como la serpiente de mar, cuando desdeña la inquietud de las aguas, al paso de alguna otra bestia.

La cortina es la serpiente de mar, y la penumbra el agua del abismo.

El poema ni avanza ni retrocede y su desarrollo consiste en enroscarse sobre sí mismo, creando una creciente atmósfera de temor y sofoco. El sentimiento de adversidad que van trazando los poemas se refrenda en una escritura de corte fragmentario, que oscila entre la greguería y el aforismo, sin llegar a plasmarse ni en una ni en otro. A la greguería nos remite la construcción de muchos de estos poemas en base a la técnica de la definición metafórica sobre una oración poco compleja, así como el afloramiento, en ocasiones, del guiño irónico. Se acercan al aforismo por el aire, a veces sentencioso que adoptan y por la certera gravedad de sus períodos. Los poemas a los que me refiero están construidos sobre frases, cada una de ellas con plena unidad de sentido, reforzada ésta por la separación que entre sí establece el poeta, dejando entre cada frase un significativo espacio en blanco. La presencia de la imagen aparta de estos poemas la contun-

dencia aforística, así como el ritmo versicular los separa tanto de la greguería como del aforismo:

La muerte es esa pequeña jarra, con flores pintadas a mano, que hay en todas las casas y que uno jamás se detiene a ver.
(...)
La muerte es ese amigo que aparece en las fotografías de la familia, discretamente a un lado, y al que nadie acertó nunca a reconocer.
(«Versiones»)

La muerte, tan cotidiana que pasa desapercibida. Es lo que no llama la atención, lo que casi no vemos y, sin embargo, nos acompaña siempre. El poema huye de la grandilocuencia patética hacia el ámbito discreto de lo diario y sus menudas pero persistentes incertidumbres. Si en *Por los extraños pueblos* se da la fragmentación de la realidad en cuadros y retratos, en *Versiones* es la misma estructura formal del poema la que se fragmenta. El poeta, al revés de lo que ocurre en «Bajo los astros», no ve solamente la cosa que ve, pero lejos de la sacralización o el fervor, la mirada descubre en cada objeto la inquietud e, incluso, cierta hilaridad. El poemario no refiere ya la conciencia del paso del tiempo, sino la extrañeza ante las cosas que lo rodean, el desconcierto que le produce la realidad. Esta inarmonía esencial la encontramos en «Geografía»: «Y en el centro, ¿qué hay?». La actitud de recelo e, incluso, de hostilidad («Miles de cangrejos, mudos y groseramente metálicos, agitándose como la demencia»)[13] marca nueva distancia con respecto al libro anterior. Las cosas elementales, aunque desmitificadas, conservaban todavía el afecto de la mirada. De la humildad en el mirar y, por tanto, en el nombrar, pasamos aquí a la desconfianza. Los poemas no sólo se descargan de la masa verbal y sensorial de *En la Calzada...* por una actitud de prudencia en el decir, sino, sobre todo, por un esencial alejamiento de lo que se dice. Ya no se trata de rescatar ni de celebrar, sino de esclarecer el desconcierto, de subrayar la deshumanización de las cosas, que vuelven a replegarse a su mutismo de siempre. Así pues, la estructura del fragmento aquí no indica imposibilidad del decir, sino la rotundidad de un estado de ánimo, su plasmación sin merodeos, lejos ya del recuento de la memoria. Estos poemas recogen la visión sin memoria de las cosas. De ahí, el trazo de la escritura y la contundencia de su brevedad. Versiones no del espacio ni del tiempo, sino la momentánea suspensión de ambos, donde la soledad de todo frente a todo congela las aguas del discurrir. De este modo, la paulatina distensión versicular del libro contraría el espesor aglutinante que antes constituía la realidad del poeta. El versículo, por tanto, en lugar de reunir, separa hasta desembocar en el adelgazamiento expresivo propio de la prosa, donde lo que se cuenta adquiere mayor relevancia que cómo se cuenta. Por esto, «La Esfin-

[13] *«Cangrejos»,* Versiones, *1967.*

ge» y «La casa del pan» son textos en que se esbozan mínimos desarrollos argumentales.

Tras la extrema desorientación que delatan los poemas de *Versiones, Muestrario del mundo o Libro de las maravillas de Boloña* (1968) supone un paso cualitativo hacia la reconciliación con el mundo y sus criaturas. Debido a que en los poemarios posteriores a éste, la conciencia del tiempo irreparable se agudiza de nuevo, llevándonos por un clima de desengaño y perplejidad, éste adquiere especial significación en la obra poética de Diego porque revela un saludable esfuerzo por encontrar el sentido de las cosas. Para este conmovedor menester, el poeta aprovecha la edición de grabados y viñetas de la mayor imprenta de La Habana del siglo pasado para, apoyándose en sus imágenes, intentar, desde sus presencias, recuperar una visión tranquilizadora con las cosas. El acercamiento de esta escritura al ámbito de lo concreto encuentra su máxima expresión en «Las herramientas todas del hombre». Las cosas aquí ya no irradian vitalidad, sino que son inanimadas y su sentido depende enteramente del que le concede el hombre. De la personificación de los primeros poemas, pasamos aquí a la mera instrumentalización. La mirada ahora no aguarda la revelación de los objetos, sino que emprende la tarea de reubicarlos en la realidad. Por esto, la mirada siempre está a ras de lo que ve, operando en la vieja dimensión de lo utilitario. Se trata de que las cosas sean lo que el hombre quiera que sean, hasta el punto de que sin él, éstas no significarían nada. En este texto, de cierto desenfado irónico, la expresión de tono coloquial, con la mera intención de hacerse entender, adquiere el elemental rasgo de la funcionalidad. Las palabras y las imágenes conviven por la página. Esta proximidad consigue que el nombrar posea el gesto verbal del señalamiento, que indica a las cosas su posible misión. El hecho de que el poema se centre en la consideración de herramientas, refuerza la necesidad de reconstruir una realidad habitable, sin aspiraciones trascendentales. Esta voluntad reconciliadora influye también en la percepción del fenómeno temporal, más abierta y compleja. «Coplas del tiempo» establece con el gran poema de Jorge Manrique un fecundo diálogo desde su misma sustancialidad expresiva; diálogo que es, a su vez, un asentimiento y una rectificación. Como vamos comprobando a lo largo de esta obra, la estructura formal no se queda en simple molde del contenido, sino que lo refuerza y, como ocurre aquí, lo complementa. Aquí, la presencia rítmica también significa tanto, que desde su silencio nos habla. Eliseo Diego emplea la misma estrofa de pie quebrado que Jorge Manrique para exponer el común sentimiento del transcurrir[14]. Pero si, a través del plano formal, vemos pasar el brusco río del tiempo, debido a la inmediata asociación que se produce con el pensamiento del poeta castellano, en el plano semántico la visión se com-

[14] *Una variante rítmica de las coplas de pie quebrado se lleva a cabo en «Al otro día»* (Poemas al margen, *1946-1992), poema de cuatro versos por estrofa, donde los tres primeros, eneasílabos, se dejan caer en el último, pentasílabo. El ritmo, perfectamente ajustado al tema que desarrolla, señala, de modo fidedigno, los tropezones del tiempo y sus reincidencias macabras. La preocupación de Diego por actualizar y rescatar maneras estróficas y rítmicas casi olvidadas, ampliando las posibilidades expresivas de éstas, es una de las constantes en el trabajo artístico de este autor.*

plica, abriéndose a la comprensión penetrante de que, paradójicamente, es esta sustancia huidiza e indefinible, visible e invisible, la que nos permite ser:

Lunes y martes y pronto
la mañana
vuelve a ser la que antes era:
¿no estamos donde quedamos
de manera

que no nos falta la vida?

La derecha e inexorable dirección que marca el tono elegíaco del poema de Manrique, aquí se tuerce, ya que el poeta de nuestro siglo sabe que el tiempo de la escritura no es el de la vida y, por tanto, se siente enredado en las propias líneas que traza. Tiempo para poder vivir y tiempo de la escritura para, ilusoriamente, detener su curso. El poema, con sus dos voces, la que suena y la que dice, nos instala en el centro del vértigo, en el instante insólito y eterno en que la conciencia de existir y de no existir hace posible, en su remolino, la realidad del hombre:

Pues cuanto más lo miramos
a este tan raro enemigo
nos abruma
cómo es también nuestro amigo,
cómo está en todas las cosas
escondido,

y vuelto aquello que amamos.

Sin embargo, como apunté más atrás, a partir de *Los días de tu vida* (1977), el sentimiento de fugacidad que, callada pero machaconamente, insiste en el ritmo funeral de «Coplas del tiempo», se impone definitivamente al fulgor del instante, que vuelve para rescatarnos de tan siniestra corriente. La voz de Manrique nos llega para ganar de nuevo la partida y *Los días de tu vida* refrenda desde distintas perspectivas que enriquecen el volumen[15], la radical imposibilidad de ser otra vez quienes fuimos. Eliseo Diego no nos recuerda que el tiempo se escurre sin remedio, sino que nos lleva a esta dimensión de la perplejidad en que quien existió ya no existe. Magia de la desaparición, no el fluir de la vida. Para esto, el poeta emplea el recurso que podríamos llamar de la memoria imaginante. De ahí que el libro abunde en poemas con motivos artísticos, históricos e, incluso, arqueológicos. Las huellas de la historia humana que el olvido no ha podido llevarse aún, conforman el referente inequívoco del propio destino del hombre. A través de la memoria imaginante, la escritura consigue dotar de vida a la imagen de alguien que vivió hace siglos. El poeta se dirige a la muchacha de «Retrato de una joven, Antinoe, siglo II» como si en realidad estuviese viva, pero sin ocultar en ningún momento la real inexistencia de ella.

[15] *El libro, de tono, a veces, marcadamente narrativo, va alternando en sus poemas dos planos fundamentales: conciencia del tiempo histórico y sus desmanes («Pequeña historia de Cuba», «Cristóbal Colón inventa el Nuevo Mundo»), donde se incluye un homenaje a Che Guevara, proclamando la vigencia de su influjo en la historia presente. Y conciencia del tiempo ido. En este segundo plano, poemas como «Hacia la constelación de Hércules», «Oda a la joven luz» y «En lo alto» —ámbito de lo natural— contrastan con el tiempo irreparable del mundo humano («Daguerrotipo de una desconocida», «Retrato de una joven, Antinoe, siglo II»). El poema «Vasija india» resume estas dos tendencias del libro: crítica de la historia y sus barbaries, y testimonio de la fugacidad.*

Este recurso poético logra que el poeta hable a la vez a la viva y a la muerta, dejando en nuestro ánimo la fatal conmoción del asombro que produce la inexistencia:

> Inquieta, inmóvil, suave, suplicante,
> tú nos estás mirando con tus ojos rasgados. (...)
> ¿Qué viste, di, sin verlo, no más hace un segundo,
> entre el ir y venir de tu madre y la esclava? (...)
> ...El patio todo
> se arrugó como una flor, voló en minucias,
> y tú no te das cuenta, mira y mira, muchacha
> suplicante (...)
> ya es inútil volver: te atrapó el Arte.

No hay término medio: la presencia y la ausencia, gracias al poema, estallan sin solución de continuidad, en el pensamiento. Pero si en este libro el poeta suele encontrar fuera de sí mismo la incesante devastación de las horas, aunque siga echando mano para su reflexión de motivos ajenos a su mundo interior, los últimos libros revelan una mayor introspección y su tono se hace más personal y derrotado. La mirada se vuelve sobre sí, de modo que el otro es el mismo que escribe, interponiéndose entre el mundo y la escritura:

> un triste viejo está mirándote
> con qué terror desde tu cara.
>
> Mirándote ávido y mirándote
> mientras la luz te da en su cara.
>
> («Frente al espejo», *A través de mi espejo,* 1981)

Reconocer en sí el paso del tiempo equivale a desconocerse; por esto, el empleo de la segunda e, incluso, de la tercera persona. «En un abrir y cerrar de ojos» llegamos a ser pálidos reflejos de nosotros mismos. El hecho de que el centro de la reflexión sea el propio autor, rebaja la intensidad lírica de los poemas en favor de la precisión conceptual. Esta opción por descarnar el discurso no desemboca nunca en vagas abstracciones. La sobriedad verbal explica con exactitud el creciente sentimiento de intemperie. La ausencia va ganando terreno y, por consiguiente, el relieve de la realidad se desinfla en consonancia al apagamiento personal:

> De mil novecientos veinte a mil
> novecientos tantos
> (aquí
>
> pondrán la fecha exacta los
> que vivan siquiera un poco más
> que la simple suma de mis años).
>
> («Biografía», *A través de mi espejo*)

La intensidad no reside ya en la fuerza imantadora de las imágenes, sino en el escalofrío de la meditación:

me he puesto yo a mirar
el no ser infinito que me aguarda.
(«Entre la dicha y la tiniebla», *A través de...*)

La pavorosa conciencia de no ser lo va separando de sí mismo. De ahí, la recurrencia al doble, que expresa una paulatina sensación de extravío:

Mientras cruzo la calle, ¿no soy otro
que imagina ser yo ...
(«De noche voy», *Inventario de asombros*, 1982)

Esta falta de autorreconocimiento empaña, incluso, el espejo de la escritura, por cuyas líneas se va difuminando, a medida que el poema está haciéndose, el rostro verbal de quien escribe. «La página en blanco» *(Inventario de asombros)* supone un guiño sutil que contradice al vigor luminoso que proyecta «La página blanca» de Rubén Darío. No obstante, como ya señalé al referirme al poema «No es más» de *El oscuro esplendor*, «La página en blanco», más que delatar una esencial desconfianza en las posibilidades de la expresión poética para transmitir imágenes e ideas, revela el estado de confusión personal[16]. En este sentido, el poema se convierte en otro modo eficaz para reflejar dicho estado:

Me da terror este papel en blanco
tendido frente a mí como el vacío
por el que iré bajando línea a línea
descolgándome a pulso pozo adentro
sin saber dónde voy ni cómo subo
trepando atrás palabra tras palabra
que apenas sé qué son sino son sólo
fragmentos de mí mismo mal atados.

La desorientación afecta al mismo centro vital del poeta: la casa y todo el ámbito familiar que convoca. Si, conforme hemos ido adentrándonos en esta poesía, libro a libro, descubríamos en la imagen recurrente de la casa la minuciosa labor del deterioro y el derrumbe de su mundo íntimo, en «El lugar donde vivo» *(Inventario de asombros)*, el poeta recorre el ámbito de la extrañeza que se superpone al de la ruina. Eliseo Diego no nos presenta aquí una nueva imagen de la corrupción, sino el extremo sentimiento del desarraigo:

El lugar donde vivo no es el mío.
Quizás haya en Asturias una aldea
que se ajuste a mi bien, o quizá sea
un pueblito de Rusia, blanco y frío.

[16] *«No hay artista que, puesto a su obra, no sienta la radical insuficiencia del instrumento que le haya tocado en suerte. La expresión en sí misma es ya una pérdida, una traición de lo que expresa». Eliseo Diego, «Secretos del mirar atento: en torno a H. Ch. Andersen», en* Prosas escogidas. *«Algunos resultan capaces de trasladar el aspecto iluminado de una materia a otra: en nuestro caso, de la realidad a la materia idiomática. El tránsito ha de ser hecho con tal delicadeza, que no se pierda ni una sola de las infinitas sugerencias vivas dentro de lo real, así como ni uno solo de sus múltiples significados posibles». Eliseo Diego, «Cómo tener y no tener una alondra». Vista la trayectoria poética de Diego, en la que la decisión de nombrar y matizar rara vez desfallece o titubea para poner al lenguaje frente a sí mismo y cuestionarlo, sino que insiste hasta sus últimos poemas sobre las mismas necesidades vitales y variedad formal, estas dos frases, cuyos sentidos se oponen, no se deben, a mi juicio, considerar aisladas ni siquiera al pie de la letra, ya que la ingenuidad en este mundo poético, dado sus intachables resultados, está completamente descartada. La primera indica la conciencia que todo poeta debe tener de las limitaciones del instrumento que maneja: la palabra, que es «una materia que, prácticamente, no existe». La segunda, el alto grado de exigencia, necesario para apresar con cierto éxito algo de la vasta realidad.*

La desconfianza y la prevención ante el extravío nos remiten, por contraste, a «Voy a nombrar las cosas». En este poema de *En la Calzada...*, el fervor de la memoria paladea cada cosa a la que alude y vierte en ellas el flujo, casi sanguíneo, del reconocimiento.

En otras ocasiones, el paso del tiempo no se registra a través de la constatación de la ruina o de la desorientación existencial, sino mediante lo que podríamos llamar la técnica del contraste, cuya elaboración ya se insinúa en algunos poemas de *Versiones.* El poema «Locura» *(A través de mi espejo),* recurriendo a los ancestrales símbolos del día y de la noche, pone en el mismo plano de la mirada, sin crear interferencias mutuas, al suceder y a la inmovilidad, a la vida y a la muerte. Si cada día es irrepetible, distinto del siguiente, como cada individuo es diferente, único respecto a todos los demás mientras vive, la noche es una sola, indistinguible, como todos los hombres son ya iguales en su anonimato cuando dejan de ser. Para subrayar más, si cabe, la inconciliable diferencia entre la vida y la muerte, Eliseo Diego interroga al día, como si se tratara de un ser animado, mientras que a la noche se refiere como a algo inerme y, por consiguiente, no se dirige a ella. Así mismo, el poema está construido sobre liras, cada una con total unidad de sentido, evitándose de este modo, que el día y la noche compartan una misma estrofa:

> Irreparable día
> que con paso minúsculo y secreto
> te vas como venías,
> ¿por qué eres tan discreto
> que no te aferras, clamas y porfías?
>
> La noche siempre es una,
> la que será después y la que ha sido,
> la que meció la cuna
> del sol recién nacido
> y ha de arroparlo al fin en el olvido.

Esta tendencia al contraste desliga el espacio del tiempo. Si en poemas anteriores, los que atañen, por ejemplo, a la casa, los desmanes del tiempo se plasman en el desorden y la decadencia de los ámbitos familiares, ahora el único que cambia es el hombre, no tales ámbitos (por ejemplo, en «No hace tanto» de *Cuatro de oros,* 1990). Esta otra forma de percibir el fenómeno temporal consigue darnos una impresión más inasible y desamparada de la existencia: los puntos de apoyo permanecen pero, increíblemente, algo nos empuja y nos impide mantenernos en ellos. Esta visión dual, inarmónica de la existencia, opone la conciencia que tiene el hombre de sí mismo a la inconciencia del animal, situado en lo abierto, tal como lo veía Rilke. El animal, ignorándose, habita siempre dentro del instante. Su presencia es instantánea, no sucesiva. De ahí que la muerte de un individuo

no conmueva jamás a la especie. La alteración ocurre siempre en la superficie de la mirada analítica, no en el fondo común de la sangre. «Hacia la constelación de Hércules» *(Los días de tu vida)* nos traslada a este ámbito poderoso e inocente en que los animales dominaban la tierra. El poema recupera el vigor descriptivo y la fuerza material de muchos poemas de *En la Calzada...* El temblor de sus presencias casi se toca:

> los inmensos animales paseaban entre las húmedas sombras
> atentos a vivir tan sólo, y el fin de cada uno
> era el comienzo del otro (...)
> No sabían
> que eran grandes carniceros de crestados lomos y ocupaban
> con toda ingenuidad el vasto espacio que les correspondía
> desde la desmesura del colmillo
> a la diminuta cresta escarlata final de la cola.

Espacio original sin tiempo. La potencia imaginativa del poema vuelve a conducirnos hasta donde, sin él, jamás hubiésemos llegado. Si este poema rehace el comienzo, «A la hospitalaria» *(Inventario de asombros)* recrea el espacio también sin tiempo de la resurrección[17], donde la proliferación de imágenes y desarrollos enumerativos evitan la dimensión de lo abstracto, a la vez que infunden al poema un mayor poder de convicción. Cada cosa, cada animal, cada hombre vuelve a ser el que fue. La sutileza imaginativa borra el posible tufo de incredulidad que pudiera llegar al lector. Es decir, mientras leemos el texto, asentimos. De la memoria retrospectiva de «Retrato de una joven, Antinoe, siglo II», donde Eliseo Diego evoca verosímiles circunstancias de la vida diaria para acercarse más aún a la joven, pasamos aquí a una suerte de memoria anticipativa, memoria imaginante que tampoco escamotea el hábito del matiz y la familiaridad del detalle. Entre la inocencia salvaje del comienzo y el reencuentro del fin con uno mismo, se extiende en «Oda a la joven luz» *(Los días de tu vida)* la pura presencia de la luz, uniendo lo remoto y lo inminente en su ingravidez constante, donde el tiempo y la memoria se diluyen. La simetría de sus estrofas —cinco versos por cada una— abunda en la armonía envolvente que proyecta el poema.

★

Si la imaginación en la obra poética de Eliseo Diego es siempre un recurso para potenciar o desenmascarar la realidad, en su singularísima obra narrativa, el elemento imaginario ocupa el primer plano del texto y, a la vez que supone un recurso, constituye su argumento. En los poemas, la imaginación efectúa una labor esclarecedora, siempre al servicio del tema, originando suposiciones verosímiles para alcanzar con mayor precisión y

[17] *«A la hospitalaria» contrarresta el tono decepcionante y resignadamente irónico con que el autor, en otros poemas, imagina la realidad de la muerte. Este poema resulta doblemente significativo en la visión poética de Diego, ya que, a su innegable valor literario, hay que añadirle las convicciones religiosas del cubano. No obstante, como apunta acertadamente Alain Sicard, «escasos son los poemas de temática declaradamente religiosa, es en el drama temporal donde descifra los signos de una trascendencia». Alain Sicard, «En un roce inocente de la luz (Para una poética de Eliseo Diego)»,* Casa de las Américas, *La Habana, 149, marzo-abril, 1985.*

materialidad la realidad evocada o intuida. Sin embargo, en *Divertimentos* (1946), el juego inventivo pone con frecuencia en jaque los hábitos de la percepción, creando de continuo situaciones inverosímiles que, debido al mínimo desarrollo argumental de estas propuestas en prosa, dejan al lector en una suerte de suspensión de la razón entre lo posible y lo imposible. Deshechos los dogmas de la lógica, los textos de *Divertimentos*, al revés que la poesía de Diego, no recrean la realidad, ni siquiera la insinúan, sino que la contradicen y, en esta contradicción, la revelan. Así Eliseo Diego, en su obra narrativa, insiste, ampliándolas desde distintas premisas y enfoques, sobre las mismas preocupaciones esenciales que conforman su obra poética. En «Del espejo», la muerte no se explica a través del paso del tiempo, sino desde la conciencia súbita del terror. La imagen de un hombre escapa del espejo y suplanta a su supuesto dueño en la realidad diaria, provocando la extrañeza de los amigos cuando comprueban que las costumbres, el carácter y las convicciones del suplantador son exactamente los contrarios a los del suplantado. Éste, movido por la curiosidad, intentó traspasar el cristal para ver si se trataba en realidad de una puerta. Una vez dentro, su imagen, desde fuera, lo mató arrojándole una silla. El texto nos hace sospechar de nosotros mismos. El juego tiene consecuencias terribles y nos contagia, en el fondo, el miedo esencial de no saber quiénes somos. Y es este desconocimiento el que alimenta nuestro temor a la muerte: somos también ella misma, a la vez que la ignoramos mientras somos nosotros. Escribe Alain Sicard que el espejo «es un objeto viviente en la medida en que refleja mi propia muerte»[18]. Esta visión inquietante reaparece en la poesía de Eliseo Diego, donde en el poema «Los tiempos» de *Versiones* nos dice: «El tiempo del Infierno es la transparencia de un espejo». El verso nos transmite la imposibilidad del tiempo: la transparencia del espejo nos remite, en rigor, a la nada. Esta conciencia inmediata de la muerte propicia en esta obra narrativa réplicas insólitas para impedir su presencia. Si en el relato anterior, la muerte está dentro y fuera de nosotros, somos y no somos ella, en «Historia del Negro Haragán» (*En las oscuras manos del olvido*, 1942), la única obsesión de Doña Isabel es ocultarse de la muerte, encerrándose en su casa y organizando allí una realidad artificial y autosuficiente que la aísle del influjo de la realidad circundante y verdadera. La decisión de no ver la luz del sol ni la sombra de la noche, propicia la esperanza de que el transcurrir de los días no le afecte. Su aislamiento del mundo implica el acto de salir del tiempo. Esta misma actitud defensiva la encontramos en el relato «De la pelea» de *Divertimentos*, no incluido en esta antología. Allí, Don Rigoberto se parapeta contra la muerte, agobiando de objetos variopintos todos los resquicios de su casa, pero, de modo inexplicable para él, llega un momento en que hay cosas

[18] *Alain Sicard*, op. cit.

que se caen o se rompen y, por mucho que don Rigoberto las sustituya por otras, el proceso es imparable y la muerte entra en su casa, encontrándolo en medio del más absoluto abandono. En el fondo, redunda en la idea de que la muerte surge de uno mismo. Morir es penetrar en el trizado espejo de nuestra propia ausencia. La muerte, en este tipo de relatos, aunque por debajo de sus argumentos, fluya la reflexión sobre el paso del tiempo, en la superficie de éstos, supone una irrupción inesperada y no el resultado final del suceder. La lectura de *Divertimentos* nos va dejando la sensación atenazante de que no hay salida, de que no hay más puerta que la que comunica la existencia con la inexistencia y viceversa. Por esto, ni siquiera el sueño supone un punto de fuga, sino la estremecedora y radical comprobación de este juego incesante de aniquilaciones a que está sometida la condición de ser vivo. El despertar en el sueño sucede en el momento culminante del hecho dramático y salva al soñador de la catástrofe. En «De la torre», sin embargo, es en el despertar donde se cumple el espanto, invirtiéndose así el proceso de las pesadillas:

> El cazador, echado en el suelo pétreo del valle, sueña. Sueña un león enorme. (...) De pronto despierta aterrado al sentir un peso fatal en el cráneo. El león le clava los colmillos en la garganta y comienza a devorarlo.
> El león, echado entre los huesos de su víctima, sueña. Sueña un cazador que se acerca. (...) Cuando por fin separa las venas tensas en las manos, despierta y es demasiado tarde. (...)
> El cazador lo desuella, echa los huesos a un lado, se tiende en la piel, sueña un león enorme.

Los sueños del cazador y del león forman en el texto círculos concéntricos de pavor, metáfora angustiosa de lo irreversible. A pesar del título del libro, no estamos ante juegos desenfadados ni ocurrentes bromas macabras. Cada breve pieza de *Divertimentos* es una tesela con la que se ensambla la incierta dimensión de lo inquietante. Por esto, cuando Lezama Lima escribe que «la cordialidad de su tono que utiliza el susto, pero no el terror ni lo terrible»[19], a mi entender, esta opinión desencaja en la atmósfera general del libro. La imaginación de Eliseo Diego juega, pero su juego no distrae al lector ni lo complace, sino que lo desconcierta. Si en la escritura poética del cubano, la labor de la memoria consiste en reconstruir, con la mayor nitidez verbal y plenitud posible, el pasado, testificando su desaparición, «Del vaso», mediante la tenaz concentración de un muchacho, representa el esfuerzo extremo de la memoria por desandar el camino del tiempo. La escritura poética nos deja ver la realidad pasada, pero no volver a habitarla. Entrevemos el pasado, no lo vivimos. A través de su poesía Eliseo Diego habla de la infancia perdida y aquí refiere la imposibilidad de recuperarla, no en la escritura, sino en sí mismo[20]. Sin embargo, co-

[19] *J. Lezama Lima, «Sobre* Divertimentos *de Eliseo Diego»,* Orígenes, *La Habana, III, 10, verano, 1946.*

[20] *Esta cuestión la aclara de modo penetrante Aramís Quintero: «En el relato "Del vaso" se da expresión, de la manera más intensa, al drama íntimo de la visión y posesión de las cosas. El jarro —precisamente un jarro— de la infancia no vuelve al protagonista sino a través del más violento esfuerzo. Para poseerlo nuevamente ha tenido que verlo con los ojos de antes (...) Volver a ver el jarro de la infancia es regresar al tiempo aquel. Por eso, en la ficción, el jarro está presente al final, y el personaje se ha marchado. Lo formidable del esfuerzo se expresa en el hecho de que el mismo le ha costado la vida»,* op. cit. *«Del vaso» muestra la imposibilidad de volver a ser niño y «Las ruinas circulares» de Borges, la imposibilidad de ser alguien. Ambos textos, con distintos mecanismos creativos, desarrollan esta atención absorta por crear la realidad, y ambos protagonistas desaparecen al lograr su propósito.*



mo muy bien apunta Lezama Lima, hay en estas miniaturas narrativas «una medida de niñez que el maduro tiene que alcanzar de nuevo»[21]. De ahí la animación e intensidad dinámica que poseen los objetos. Las cosas, en definitiva, no pasan desapercibidas. Si la relación que el hombre mantiene con ellas en la poesía de Diego resulta benéfica al vivificar la memoria, prestándole su relieve y su imantación a la escritura, en la obra narrativa del cubano, dicha relación con las cosas, hace saltar chispas de inquietud. Las cosas proyectan hacia afuera una rara energía cargada de incertidumbre, como si fuesen conscientes del destino trágico del hombre y de que la mansedumbre que adoptan es voluntaria, pudiéndose rebelar contra él cuando lo decidieran. De hecho, esto sucede en el texto, no incluido en la antología de *Divertimentos*, «De los terribles inocentes», donde un muchacho en su buhardilla tiene con las cosas que allí están, una suerte de convivencia feliz y tranquilizadora, pero cuando éste decide escribir sobre ellas, las cosas consiguen sacarlo de la buhardilla poco a poco. La escritura parece robarles la libertad de ser lo que quisieran, al cubrirlas con la estrecha funda de la significación. De nuevo, se halla aquí latente la idea de que la escritura no puede al final restituir el hechizo abarcador de la mirada del niño. Bajo el delicioso lirismo de «Del vertedero», encontramos la venganza de éste, su seguridad de que va a durar más que Tío Pedro, quien lo patea porque el vertedero se traga sin remisión sus horas más gratas. El vertedero se convierte así en una espléndida y originalísima metáfora del tiempo y su halo de cruel inocencia:

> El Tío Pedro le miraba con odio cómo se tragaba los restos mortales de sus mejores horas: colillas de cigarros y el polvo dorado de las nueve.
> Un día no pudo más y le largó un puntapié con toda su alma en el gaznate de hierro. Mientras el Tío Pedro se retorcía de dolor, el vertedero de bronce se enjugaba la garganta haciendo unas gárgaras soeces.
> La enemistad terminó noventa años más tarde, cuando el vertedero de bronce se tragó el último retrato que quedaba del Tío Pedro.

Como señalé, esta extraordinaria expresividad de las cosas desaparece por completo en «Las herramientas todas del hombre», donde es el hombre quien es consciente ahora de la total inercia de éstas y, por consiguiente, la escritura sí que resulta necesaria y útil para conferir a la sumisión de las cosas sentido, pero no vitalidad. Su condición de seres inanimados las hace disponibles, pero a costa de perder su alma.

A partir de los relatos incorporados en *Muestrario del mundo...*, se produce en la escritura narrativa de Eliseo Diego un mayor desarrollo argumental, aunque sin menoscabo de la densidad enigmática que insufla la atmósfera de *Divertimentos.* Si en este libro, el elemento inverosímil marca desde el comienzo del relato su intención de desviarse de la normalidad emotiva

[21] Op. cit.

y perceptiva, ya en *Noticias de la Quimera* (1975), su último libro narrativo, el proceso de extrañeza argumental de sus relatos evoluciona gradualmente, envolviendo con segura lentitud al lector en una atmósfera neblinosa, producto de esta mezcla de realidad y fantasía, de vigilia y sueño que a estos relatos conforma. Sin embargo, esta narraciones poco tienen que ver con el llamado realismo mágico ni con los malabares metafísicos de Borges, sino con una suerte de estado alucinatorio y desafiante, en que la atmósfera de estos relatos va sumiendo a sus personajes, dejándolos, a veces, sin puntos de apoyo, en la falta absoluta de explicación. De este modo, por ejemplo, el relato «Nadie» colinda con lo absurdo. En él, un comerciante de escaleras de diversas formas y tamaños oye unos pasos al atardecer, que descienden por una de ellas. Las dimensiones de la escalera, de caracol, y el patio donde está expuesta junto con otras muchas, hacen imposible que alguien pueda bajar por ella, ya que su altura se pierde en el cielo. Los pasos, al llegar al último peldaño, van perfilando una figura que avanza hacia el vendedor y sus operarios. La sorpresa de la aparición pone en actitud violenta al comerciante:

> ¿Quién es usted? —gritó en cuanto pudo—, ¿quién demonios es usted? (...) El otro ladeó un poco la cabeza, como si dudase de la pregunta. «Nadie» —dijo en voz baja, y se alejó a largos pasos elásticos.

El relato se resiste denodadamente a la comprensión inmediata y global del lector. Este carácter irreductible del argumento contrasta con la sencillez y limpieza de su expresión. El hecho de que esta elementalidad formal acoja mundos mágicos infunde a estos relatos un cierto aire de cuento infantil, al asumir Eliseo Diego, como señala Aramís Quintero, «la singular alianza de la inocencia y lo terrible»[22].

Leída en su conjunto la obra de Eliseo Diego, poesía y prosa tienden a formar una visión totalizadora de lo real en una iluminación mutua. La poesía cubre la dimensión consciente del hombre, donde la memoria y la reflexión introspectiva suponen un esfuerzo por aprehender y comprender el mundo, atestiguando a su vez la precariedad de la existencia y la perplejidad de ser. Por el contrario, el ejercicio de la fantasía satisface la necesidad humana de desentrañar este magma insondable que constituye el nivel de lo inconsciente, donde afloran terrores antiquísimos y maniobras imaginativas que desacuerdan con el sentido común, testimoniando la inconformidad intrínseca del ser humano consigo mismo y con lo que le rodea. La invención es la forma de rebeldía más radical que posee el hombre y su modo más contundente y más suyo de transformar la realidad. La poesía, en esta obra, aporta lucidez y la narrativa, abismo. La poesía trata de esclarecer la realidad y la prosa de complicarla. Así pues, pensamiento

[22] Op. cit.



e imaginación dan la medida exacta del vértigo que supone ser hombre y tejen entre los dos, al tiempo que lo reflejan, el gratuito laberinto de existir y de no existir. Este acercamiento entre poesía y prosa contagia también a la propia escritura ya que, como bien apunta Aramís Quintero, en estas narraciones se transparenta «bajo su primera membrana, el motivo, el estímulo que pudo generar el poema, por su potencia como imagen y clima, pero en el cual pesaba su potencia dramática, su posible, aunque mínimo, desarrollo dramático»[23].

La sed de lo perdido, título que recibe esta antología, se completa con una acertada selección de textos teóricos de Eliseo Diego de su *Libro de quizás y quién sabe* (1989), donde el cubano, a veces, desarrolla y, otras, simplemente esboza diversos aspectos de la creación poética. Desde los propiamente especulativos, como la defensa que lleva a cabo de la imaginación en «Sobre si hay o no muchos mundos», hasta aquellos en que aborda analíticamente la lectura crítica de un poema determinado. La fundamental preocupación de Eliseo Diego, a la hora de comentar textos poéticos, está en descubrir la necesaria adecuación entre la forma y el fondo. Su interés, en este sentido, se dirige a revelar la médula central del poema, a partir de la que éste organiza y justifica su valor como pieza literaria. De este modo suele detenerse en la colocación de un verso determinado, de una sola palabra o simplemente en un punto de interrogación, de los que depende, para Eliseo Diego, la intensidad y la capacidad de atracción de éste o aquel poema. Este, podríamos llamar, rigor del matiz confiere a los textos un valor didáctico de incuestionable importancia, reforzado por el tono coloquial de la escritura, que le da a ésta un mayor carácter de inmediatez, hasta el punto de que el lector se convierte en un oyente que asiste a una lección magistral. Lo envolvente de las disgresiones, la familiaridad de los ejemplos —a veces ajenos al propio mundo literario— para ilustrar éste o aquel recurso, sus insinuaciones humorísticas, para desahogar la atención intelectual, propiciada por la densidad del comentario, el entusiasmo sin paliativos de las exposiciones, dan a estos escritos un tono inconfundible y nos revelan la penetrante personalidad crítica del cubano. Especial detenimiento merece el texto «Cómo tener y no tener una alondra», en que el poeta comenta en profundidad y en extensión una estrofa del poeta Juan de Padilla. Al hilo de estas reflexiones, Eliseo Diego opina sobre diversos aspectos técnicos de la creación poética. Por ejemplo, la ineludible función del gerundio, tan puerilmente denostado, o la necesaria modestia de las rimas, cuyo valor no se lo da la posible originalidad sonora, sino su precisa ubicación en el texto. En este sentido, la construcción rimática, antes que sorprendente, debe ser oportuna. De ahí que el poeta cubano no minusvalore el uso de combinaciones rimáticas frecuentes. También establece con

[23] Op. cit.

minuciosidad las tres condiciones imprescindibles para lograr una acertada ejecución estética. Las dos primeras, ya señaladas, llaman la atención sobre el «acto de atender» a fondo para singularizar el objeto contemplado y sobre el dominio técnico para trasladar al lenguaje la sustancialidad de lo real. En esta adecuación técnico-temática centra Eliseo Diego su análisis sobre el poema de Juan de Padilla, mostrando con delicadísima maestría la importancia de dicha adecuación para conseguir éste o aquel temblor de vida. La perfección del comentario del cubano adquiere mayor importancia cuando comprobamos que esta misma exigencia creadora se refleja admirablemente en su obra. La tercera condición para consumar plenamente el proceso de la creación poética, está en «la fase de la comunicación de lo iluminado, en que el lector, el otro sin el cual nada habría, recrea la experiencia originaria, a través de aquella misma sugerencia y significaciones, aún tibias de vida». Este pensamiento devuelve a la expresión poética el segundo término del proceso de la comunicación, que es el receptor, tan devaluado, a veces, debido más a moda intelectual que a auténticas convicciones personales. La excesiva idealización de las palabras ha creado prodigiosos mundos verbales —las palabras, dice Pessoa en el *Libro del desasosiego*, son cuerpos tocables, sirenas visibles—, pero también ha olvidado con demasiada frecuencia, durante este siglo, la dimensión instrumental de ésta, por la que el hombre no sólo puede distanciarse de todo y de todos, sino milagrosamente acercarse y hacerse entender, sin menoscabo de las exigencias inventivas y trascendentes propias del lenguaje poético. Esta última observación del cubano es especialmente significativa, porque revela la fe de Eliseo Diego en las capacidades del lenguaje poético para albergar y transmitir de un modo misterioso y eficaz —así es, en definitiva, el lenguaje del hombre— la increíble variedad de lo existente. Esta misma variedad explica la escrupulosa diversidad de tonos, ritmos y enfoques —siempre apartada de las veleidades y los caprichos del alarde, que en un primer momento pueden atraer, pero, rápidamente, se olvidan por su vacuidad de fondo— que, sólidamente, sostiene esta obra, una de las más ricas y profundas del último medio siglo en nuestra lengua, y que la hace, por todo lo dicho, verdaderamente atractiva y fértil, para que los jóvenes poetas puedan continuar desarrollando las múltiples propuestas de Eliseo Diego.

Francisco José Cruz Pérez

Manuel Andújar, literatura y conciencia

Tengo muy vivo el recuerdo. Era una mañana de primavera. O —al menos— quiero yo creer que era mañana y que era primavera. La luz entraba a raudales por el amplio ventanal de la habitación. En el cuarto del hotel, próximo a la Gran Vía madrileña, nos habíamos congregado como haces de luz atraídos por el mismo foco, personas provenientes de lugares muy dispares. Allí estaba la crítica y profesora puertorriqueña Nilita Vientós, la novelista española Elena Soriano, el editor Ricardo Aguilera y su mujer, así como yo mismo con la mía; a todos nos había reunido el matrimonio Andújar. Era yo entonces relativamente joven, y tanto Ananda como Manuel se me aparecían cual seres míticos. Se decía que Ananda había vivido en la Unión Soviética y había contraído segundas nupcias en México con el novelista que hoy homenajeamos; de Manuel Andújar sabíamos que había vivido en Chile y en México, pasando en este país por las más diversas peripecias profesionales y personales. Aquella pareja singular me evocó entonces el dramático destino de dos seres a quienes la marejada de la historia arrastró muy lejos y vapuleó a su gusto durante años, arrojándolos finalmente —en acto de justicia cósmica que sólo a la naturaleza le es dado ejercitar— a las mismas playas de donde les había tomado la marea. Al mismo tiempo —y a pesar de haber sido irracionalmente zarandeados por aquellas contradictorias corrientes de la historia— ni Ananda ni Manuel habían perdido el norte ético de sus vidas, presentándosenos como ejemplares vivos en que se encarnaba la dignidad y la hombría de bien: representación así arquetípica de que esos supremos valores pueden mantenerse siempre, en medio, incluso, de las condiciones menos favorables.

La experiencia del exilio

He empezado con esta evocación anecdótica —inicio, a su vez, de una amistad personal que se ha mantenido hasta su muerte— las reflexiones que me propongo hacer sobre la obra ensayística de Manuel Andújar, porque creo que tienen mucho que ver con lo que voy a decir aquí. El talante ético de su figura humana penetra en su literatura, empapándola en todas sus dimensiones y dotándola de una insospechada capacidad de asunción e integración de las más variadas experiencias personales. La obra de Andújar asimila en unidad peripecias culturales, profesionales y geográficas enormemente variadas, permitiéndole dotar de sentido y asumir en una síntesis superior todo el decurso biográfico o intelectual de su existencia. Por eso puede aplicarse a él la cita con que él mismo se refiere a otro autor: «La obra literaria, tanto en su génesis como en sus proyecciones, es un fenómeno de conciencia. La expresión verdadera, misteriosa, más allá siempre de fórmulas, modas y preceptos, refleja con natural abigarramiento, la reacción íntima, orgánica, del hombre ante su mundo, único espejo de la riada eterna donde las imágenes se marcan, y enmarcan, y las sombras desprenden radiante hechizo»[1].

Esa «riada eterna» muy bien pudiera ser la del propio Manuel Andújar, saliendo en 1939 de España con la abigarrada muchedumbre que abandona el país tras la guerra civil. Y es que ése es, en efecto, el comienzo de una andadura humana, donde conciencia y literatura se mezclan en simbiosis indiscernible. Así se refleja en su primer libro, *Saint Cyprien, plage (Campo de concentración)*, que publica en 1942, al poco de llegar a México, y donde nos rinde cuenta de aquella experiencia que fue la convivencia de los republicanos exiliados en un campo de concentración francés, vigilados y humillados por soldados senegaleses. Muy cerca estaba Antonio Machado, agonizando en Collioure, cuya permanencia simbólica es inequívoca a lo largo de toda la obra de Andújar, como un espejo en que —como él mismo dice en el citado párrafo— «las imágenes se marcan y enmarcan y las sombras desprenden radiante hechizo». Que la sombra de Machado ha desprendido siempre ese radiante hechizo sobre Andújar es algo que veremos en estas páginas.

De momento, detengámonos en el hombre-escritor que tiene esta primera experiencia del exilio, sin olvidar la que le precedió de forma inmediata: la de la guerra civil, vivida entre los 23 y 26 años, en un primer plano, donde se mezclan lo existencial y lo literario; las impresiones en el frente de batalla se traslucen después en sus colaboraciones periodísticas que ya firma con el nombre de Manuel Andújar, identidad inicial de una personalidad que se irá fraguando a lo largo de toda una vida. Quizá convendrá

[1] *M. Andújar, «Oriente y Occidente en Hermann Hesse», Revista* La Universidad, *n.º 5, sept.-oct. 1965, págs. 121-122.*



hablar aquí de una prehistoria de Manuel Andújar al modo en que Aurora de Albornoz lo ha hecho de Antonio Machado[2], pero es un tema sobre el que no tengo documentación para su justo desarrollo y que dejo a futuros investigadores de su obra. Es evidente, en cualquier caso, que en 1939 Machado está viviendo el final de su periplo humano, mientras Andújar inicia entonces el suyo —¿para tomar quizá su relevo? Aunque la pregunta quede sin contestar, constatemos al menos una similitud en el temple con que uno y otro van a vivir su peripecia existencial y literaria.

En esa similitud hay que destacar la actitud de Andújar ante la experiencia del exilio. Si éste es en Machado la última etapa de un itinerario vivido siempre con autenticidad, en Andújar se convierte en el comienzo de una andadura humana que el poeta sevillano —sospechamos— hubiera vivido con una óptica y una disposición muy parecidas. En ellas la preocupación por el problema español —que con el exilio producido por la guerra civil se habría radicalizado— tomaría su primacía intelectual, literaria y humana; preocupación que en Andújar tomó una actitud civil similar a la que se habría producido en Machado.

El acento literario de una actitud civil: la apertura a otras culturas

La vivencia de la guerra y la posterior del exilio van a ser la plataforma sobre la que se alza una continua y lúcida reflexión sobre la historia, la sociedad y el hombre españoles. Esta actitud civil en la que Manuel Andújar trasluce la solidaridad con su pueblo va a adquirir un tono eminentemente literario que se manifiesta en una amplia obra de muy diverso calado: crónica, novela, cuento, poesía, teatro, ensayo... se alternan en su producción. Pero no interesa aquí tanto el género literario en que se expresa como el tono vital con que lo hace, así como la indagación literaria a través de ópticas y perspectivas diversas. Si Antonio Machado fue autor de heterónimos —o apócrifos, como él mismo llama a sus Juan de Mairena o Abel Martín—, no menos ocurre con el Andrés Nerja de Andújar, personaje que aparece en los más diversos lugares de su obra; lo mismo se explaya en una labor ensayística de carácter crítico que reaparece como personaje de una novela. El mismo Andújar se refiere a él como participante, «muy de niño, en los cursos postrimeros de la Escuela Popular de Sabiduría, encomendados a Juan de Mairena»[3], al tiempo que le considera en otro lugar «mi colega de secretas fatigas y públicas utopías»[4], en un texto que es todo él evocación de Antonio Machado; lo llama Andújar «resonancias» del espí-

[2] *A. de Albornoz, «La prehistoria de Antonio Machado», en* Ínsula, *XVII, 182, 1962.*

[3] *M. Andújar, «Epístola a José Ramón Arana, amigo y compañero», en* Grandes Escritores Aragoneses en la Narrativa Española del siglo XX, *Ediciones Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1981, pág. 170.*

[4] *M. Andújar, «Resonancias de Antonio Machado»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *octubre 1975-enero 1976, núms. 304-307, pág. 6.*

ritu machadiano y se refiere en él a la edición de *Obras completas* del poeta, publicadas en la Editorial Séneca, bajo la dirección de José Bergamín, como «libro de cabecera» con estas palabras: «Nuestro libro de cabecera. El ensueño conduce al sueño: España, las Españas, la España peregrina, la España anclada: abierto y cerrado el círculo mágico. Monodiálogo periódico con la obra impar, entre físico, concreto, hálito confesional por atracción e incitación. Evitó, impide, el que nos recostemos en la castiza soñarrera, en el dormir pánfilo, en los despertares inertes. O en la vigilancia tópica, que no crea, y en trueques engañosos, aletarga aún más»[5].

En definitiva, es la actitud de solidaridad y responsabilidad civil la herencia más clara de Antonio Machado sobre Manuel Andújar, y eso se aprecia en su cuidadosa atención a las más diversas culturas y tradiciones españolas. Sorprende a primera vista —aunque la paradoja, como veremos, sólo es aparente— que sea un andaluz, con vocación de andaluz además, quien primero se ocupe en el exilio de la literatura catalana. En una fecha tan temprana como noviembre de 1949, Andújar pronuncia en el Ateneo Español de México su conferencia *La literatura catalana en el destierro*, que luego se convertirá en base de un largo estudio. Tras analizar algunos de los nombres más representativos de esa literatura —Aveli Artis, Agustí Bartra, Xavier Benguerel, V. Riera Llorca, Jordi Vallés, Josep Ferrater Mora, Eduardo Nicol, etc.—, su opción es clara:

> Útil es conocer la literatura francesa, al igual que la inglesa o la alemana o la rusa. Pero, como español, me importan más, mucho más, las letras catalanas y portuguesas, porque su sentido y su voz secular constituyen también mi sangre y mi sensibilidad, y me indican el futuro colectivo. Creo, asimismo, que a un escritor catalán consciente de su misión, de franco impulso, deberían apasionarle preferentemente las literaturas que, con la suya, integran el conjunto hispánico. (...) Y si, por desgracia, esta actitud racional y creadora no existe hoy en la dimensión necesaria, imperiosa obligación de los españoles de buena voluntad es poner manos al trabajo, al noble empeño, empeño de obreros y poetas, de forjar a España —con ésta y otras armas pacíficas— a través de las Españas[6].

Esta preocupación por abrirse a otras Españas, volverá a ponerse en práctica con su estudio sobre la novelística aragonesa recogida en su libro *Grandes escritores aragoneses en la narrativa española del siglo XX* (Zaragoza, 1981), donde dedica amplios estudios a Benjamín Jarnés, Ramón J. Sender y José Ramón Arana; este último es una de las claves biográficas más importantes para la comprensión de Andújar como hombre y como escritor. Quisiera destacar aquí, sin embargo, su largo ensayo «Ramón J. Sender y el Nuevo Mundo», donde Andújar se ciñe a un tema tan poco estudiado como menesteroso de atención. La visión mexicana de Sender y su preocupación por los temas del mestizaje racial y cultural —recordemos su *Epitalamio del prieto Trinidad*— son propuestas de meditación para un acercamiento al

[5] Ibíd., *pág. 1.*
[6] La literatura catalana en el destierro, *México, 1949, págs. 41-42.*

Nuevo Mundo, donde se conceda el debido peso a una interpretación de la cultura española que no puede dar la espalda al mundo americano. Y es aquí, precisamente, donde arraiga y toma cuerpo su visión andaluza. Tras Cataluña y Aragón, Andalucía, y con ella también Hispanoamérica. En su conferencia de 1980, *Andalucía. Mestizaje, españolismo y universalidad,* Andújar pone las bases de lo que luego desarrollará más ampliamente en su estudio *Andalucía e Hispanoamérica, crisol de mestizaje* (Sevilla, 1982). En el primero de estos dos textos, Andalucía se nos aparece —según su propia expresión— como «un paradigma del mestizaje», y en función de ello se apela a su responsabilidad y solidaridad con el conjunto del destino español. «Andalucía —nos dice— ha sido, siempre, el escenario geográfico más propicio a la intercomunicación»[7]. Se reivindica así el valor del mestizaje como criterio cultural de intercomunicación entre los pueblos, oponiéndose al uso peyorativo y despectivo que la palabra «mestizo» —*métis*— ha tenido entre francófonos y anglosajones; de aquí que diga sin tapujos ni circunloquios: «En la asunción y formulación del mestizaje constitutivo han de radicar nuestra fuerza moral, las pautas de conocimiento, indispensable incluso para acometer la solución certera de las materialidades hoy más angustiosas»[8]. Hay aquí una llamada casi angustiosa a la responsabilidad colectiva de un pueblo que alcanza madurez política propia con la constitución de la Comunidad Autónoma de Andalucía, y así lo dice bien explícitamente en este párrafo:

> Por las razones e idiosincrasia sumariamente expuestas desearíamos conectar con los andaluces de aquí, de allá y acullá, que acogen la actual oportunidad histórica con grave sentir de sus responsabilidades, sin prematuro ánimo festival, sino con voluntad de colaboración y laboreo, capaz de suscitar un programa y un comportamiento hondo, «jondo», a tenor y sabor de nuestro cante, en que la gran mayoría popular se sienta, ¡al fin!, interpretada, implicada[9].

La tarea propuesta no es retórica; alcanza plena concreción cuando afirma: «Lo que concierne a los andaluces es cultivar un clima de general concordancia. En virtud de unos principios humanísticos de aplicabilidad española, para que hasta pueriles parezcan las pueriles y anacrónicas demagogias que en resentimientos unilaterales hurgan»[10]. La concreción es aún mayor en este largo párrafo:

> Es una gran tarea política y económica que exigirá sagaces y tenaces prestaciones, intenso y extenso esclarecimiento. Pero ello exige, asimismo, fundamentalmente, una labor pedagógica, reeducadora, en la que la conciencia del mestizaje andaluz —lejanos ancestros, indelebles huellas árabes y judías, injertos vasco-castellanos, discriminada comunidad gitana— sería uno de los enlaces más preciados. Útil para los demás pueblos de España, incentivo de la particular utopía que la sensibilidad de los sureños desprende. Y de la que tenemos ricas muestras en los movimientos que ha avizorado, acogido y expandido. Por ejemplo, a subrayar de nuevo la tan ensalzada generación del 27: magnífico triángulo poético, literario, de Sevilla —su Ateneo—, Granada (círcu-

[7] Andalucía, mestizaje, españolismo y universalidad, *Madrid, 1981, pág. 4.*

[8] Ibíd., *pág. 6.*

[9] Ibíd., *pág. 4.*

[10] Ibíd., *pág. 10.*

lo en torno a García Lorca, Manuel de Falla, Fernando de los Ríos, el canónigo luego exiliado López Dóriga), Málaga, con la inolvidable y hospitalaria revista *Litoral* que capitanearon Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Con este objeto, la articulación estatal, anímica y conceptual, de España, de las Españas, co-inspirada por Andalucía, nunca prurito monocorde, requiere que ésta disponga de «sus» derechos, instrumentos y atributos, en trance de probar que merece el autogobierno, que sabe verificarlo. Y que, de consuno, trasvasa el empleo de sus facultades y voluntariedades a la reconstrucción nacional, que debiera ser sereno diálogo y coordinado, equitativo esfuerzo de los pueblos ibéricos, en la fortuna y en la adversidad[11].

Y acaba rotundo:

España, las Españas, precisan de Andalucía, en la profunda remodelación nacional, de confederativa médula, que habrá de efectuarse, a pesar de la visible o embozada mentalidad centralista, autoritaria, caciquil y coyuntural[12].

La reflexión sobre el mestizaje

Es verdad que no faltan en la conferencia que analizamos referencias a Hispanoamérica. Sin embargo, el tema es desarrollado con mayor énfasis en el citado estudio sobre *Andalucía e Hispanoamérica,* donde señala el carácter integrador y sincrético de ambos mestizajes, por mucho que las diferencias no dejen de resaltarse, como por ejemplo cuando dice: «Andalucía, equiparable resulta a la rosa de los vientos; Hispanoamérica, México en particular, emblema de la pirámide... Así, observamos la gran cinética espiritual que entrañan la Mezquita y la Alhambra. Y el grave anhelo de eternidad que petrifica, todavía más, la ciudad sacerdotal de Teotihuacan»[13]. Quizá por esa diferencia recalca más el valor modélico que lo andaluz puede tener para la nueva construcción española, «excepcional oportunidad —dice— de establecer humanos puentes espirituales de España a Iberoamérica y viceversa, el momento de arrumbar una política oficinesca de retóricos esperpentos. Tarea en que Andalucía con su personalidad definida y ajustada, podría facilitar a España una cooperación de incalculable entidad»[14]. Se vislumbra a esta luz la dificultad de los mestizajes latinoamericanos, para cuya plena integración aún no ha transcurrido el tiempo necesario como ha ocurrido en la Península. He aquí cómo interpreta esta situación nuestro novelista:

Nuestros compatriotas de América —no sólo nuestros emigrantes, claro, sino su íntegra población autóctona— a expensas se hallan de la enconada dicotomía de las sangres que aún no se acendraron en felices íntimos desposorios. Las disyuntivas quizá se agudizan en los pueblos de rica cultura aborigen: México, Perú, Ecuador, Bolivia, Paraguay, los de América Central. Es tónica popular e hiriente, malherido penar que suele individualizarse. El mestizo —y su sino ha de aplicarse al criollo, refleja, más apagadamente, a los indígenas— contiende sexualmente, alterna plasticidad y aridez, bucea en su alma —y a veces el alcohol prende la llama— para dirimir la diferen-

[11] Ibídem.

[12] Ibíd., *pág. 9.*

[13] Andalucía e Hispanoamérica, crisol de mestizajes, *Edisur, Sevilla, 1982, pág. 22.*

[14] Ibíd., *pág. 16.*

cia radical de lo paterno y lo materno. Nadie pregunta con tanta angustia como él —o ella— por la validez y compatibilidad de sus ascendencias, pugna que reclama, para cabal armonía, su óptima sazón de tiempo. Ocho siglos requirió la dialéctica Conquista-Reconquista en Andalucía. Deberíamos situarnos en el corazón de un mozárabe, de un mudéjar, para vislumbrar cuán dramáticamente se debatían en su seno la dualidad o la trinidad de hablas, culturas y religiones. Por el desgaste de los siglos y la imposición de un credo, y de su estilo de civilización, lo insertaron en una sociedad que no lo interpretaba y a la que hubo de plegarse[15].

Por eso le duele a Andújar que un hombre de la fina percepción de Ortega y Gasset, no reparase en el fenómeno central del mestizaje hispanoamericano, y aún menos de la profunda significación de Andalucía para el mismo. Es cierto que en *Meditación del pueblo joven* se refiere a lo que de amalgama peninsular tuvo la constitución de España como nación, pero una vez más se olvida del crisol de mestizaje que en esa España fue el solar andaluz; de aquí que Andújar no pueda reprimirse:

Una vez más, acoto, Andalucía, molde de una cultura antiquísima, crisol de mestizajes, máxima expresión arábigo-morisca y judía, con su moderna colindancia gitana, no existe como tal, en tanto que peculiar pivote de sustentación española, insignificante en el conjunto ibérico y, consecuentemente, de cara a la América poliforme —la exclusión inconcebible—[16].

El proyecto de *Las Españas*

Magnífica visión de Manuel Andújar, que desde su peculiar y singularísima óptica no pierde nunca de vista el gran proyecto de las Españas. Así lo supo ver ya en México, cuando, con José Ramón Arana, funda la revista *Las Españas*, anticipando un pensamiento que sólo después iba a tener granada madurez. La conciencia del proyecto fue ganando terreno en los años de la II Guerra Mundial, cuando al hilo de nombres sonoros y exóticos —Narvik, Tobruk, Leningrado, Indochina, Maginot...— los españoles expatriados iban alimentando la esperanza de una próxima vuelta a sus lares. La traición del «Comité de No-Intervención» a la República, se consumó después por las potencias aliadas al final de la guerra, consolidando la victoria franquista de 1939. Andújar y Arana nos dejan constancia, a través de la pluma del primero, de aquellas inquietudes. «Al igual que buena porción de nuestros compatriotas —escribe— no habíamos dejado de plantearnos la primordial necesidad de recapacitar, ahincadamente, en las causas que determinaron la posibilidad del complot-asalto que destruyera la República. Tal inquirir de conciencia nacional era indisoluble, en nosotros, del hecho de la falta de publicaciones —*independientes de partidos, instituciones oficiales, legitimismos, capillas y sectas*— que con amplio criterio integrador sirvieran a la cultura y a las letras españolas en el exilio, ausencia

[15] Ibíd., *págs. 32-33.*
[16] Ibíd., *pág. 53.*

que ofrecía irritante contraste con la obra creadora, de investigación y crítica, que desconectados sectores e ilustres personalidades realizaban sin desmayo, creciente y ejemplarmente»[17]. En efecto, en 1946 habían desaparecido *España peregrina, Romance* y *Litoral*, sin que ninguna otra publicación hubiese reemplazado el vacío dejado por ellas. Así surgió la idea de *Las Españas*, cuyo primer número de octubre de 1946 apareció con editorial muy explícito de su significación; se decía en él, entre otras cosas:

> La cultura española ha sufrido solución de continuidad. Detrás de los viejos maestros, y de los que ya empiezan a envejecer, no se ve nada. Da grima leer los periódicos y revistas que llegan de España. España, allí, no tiene voz... Pero España puede y debe tener voz más allá de sus fronteras; donde quiera que haya un núcleo de españoles viviendo en libertad. (...) En el orden puramente político, a falta de una sola que pudo ser respetable y atronadora, no le faltan voces y vocecillas desperdigadas; pero a excepción de la revista editada por los intelectuales españoles en Francia, no conocemos, en este momento, ninguna publicación al servicio de nuestra cultura, donde puedan laborar los valores consagrados que aún nos quedan y encontrar los jóvenes clima propicio a su inquietud y esperanza. *Las Españas* aspiran a ser eso en lo posible: es un pequeño instrumento de trabajo, una aportación a la gran tarea que es menester emprender y que deben de encabezar nuestros más destacados intelectuales, pensando únicamente en España, para, entre todos, pensar la España nuestra, popular, tradicional y, por verdaderamente tradicional, revolucionaria de esta hora dramática, decisiva, de esta hora española. (...) *Las Españas* no se debe a ninguna capilla literaria, no está obligada con ninguno de los sectores que componen la emigración política española. Es una revista literaria absolutamente independiente, que aspira a ser un instrumento más en la reconquista y reconstrucción de España, en la difusión de nuestra cultura, en la exaltación y conocimiento de nuestros valores[18].

La publicación pasará por *tres etapas* bien diferenciadas. En la *primera* —de octubre del 46 a agosto del 50— comprende 18 números (24 si se contabilizan los números dobles), donde aparecieron números extraordinarios dedicados a Cervantes —«el primer gran heterodoxo de la hispanidad»—, a la UNESCO y a la ONU, reveladores todos ellos del sentido universalista con que se entendía la cultura española. La *segunda etapa* —de mayo de 1951 a julio de 1956— la revista tomará una tendencia más política que otra cosa y Andújar —partidario de su finalidad predominantemente cultural— se retira, en silencio, de su redacción. En la *tercera etapa* —a partir de julio de 1957— la publicación cambia su título por el de *Diálogo de las Españas* y pretende hacer de ella una plataforma de expresión y de comunicación para los que, viviendo dentro de la Península, no pueden hacer oír su voz. Así lo dicen en el editorial del número 1: «Queremos que lo antes posible las columnas de *Las Españas* estén escritas en su mayor parte en la propia España por compatriotas, amigos personalmente desconocidos las más veces, que, con su nombre o pseudónimo literario, digan en ellas lo que piensan y sienten y no pueden manifestar... Más que una trinchera literaria, como fue y debió ser en sus comienzos, *Las Españas* será un me-

[17] *Manuel Andújar-Antonio Risco, «Crónica de la emigración en las revistas», en* El exilio de 1939, *tomo III, pág. 50.*
[18] Ibid., *pág. 52.*

dio para el diálogo y colaboración entre españoles, de dentro y fuera de España, que no están en distintos frentes, sino en el único frente nacional...»[19].

Las Españas fueron una constante defensa de la cultura española, y en garantía de ello y del valor que tal actitud representaba salieron las firmas de Hermann Hesse, Paul Rivet, Aldous Huxley, Marcel Bataillon, Jean Cassou, Georges Duhamel, Waldo Frank, Jean Sarraihl, Juan Marinello, Gabriela Mistral, Silvio Zabala, Leopoldo Zea, etc. No menor aval representan las colaboraciones de autores españoles: Américo Castro, Fernando de los Ríos, Pedro Bosch Gimpera, José María Gallegos Rocafull, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Ramón J. Sender, José Bergamín, María Zambrano... O también textos de Cervantes, de Machado, de Juan de la Cruz, de Maragall, de Unamuno, de Joaquín Costa, de Rubén Darío, de Mariano José de Larra, de Rosalía de Castro y un larguísimo etcétera. Una realización de *Las Españas* que no podemos olvidar son sus «Suplementos», donde aparecieron textos como los siguientes: «En el IX aniversario de la muerte de Antonio Machado», «Las nacionalidades españolas», de Luis Carretero y Nieva, «Once Cuentos», «Por un movimiento de reconstrucción nacional» y «La laboriosidad de los españoles en su lucha por la elevación económica y cultural», de Manuel Días-Marta. Todo ello gracias al grupo de apoyo creado por el denominado «Amigos de *Las Españas*», de donde saldría el núcleo fundador del Ateneo Español de México, institución fundamental en la cultura española del exilio, que merecería una consideración aparte y mucho mayor de la que hasta ahora se le ha dado[20].

La convergencia de exilio y mestizaje

La perspectiva que hemos ganado sobre la obra de Manuel Andújar es inequívoca. Toda ella está guiada en el exilio por la necesidad de salvar unos valores, y esos valores son los de la cultura española; tarea que sólo en España —al retorno de ese largo periplo— alcanzará la debida madurez intelectual. Es necesario ahora volver a su libro sobre *Andalucía e Hispanoamérica, crisol de mestizajes* (1982), donde retoma su vieja meditación sobre lo español con nueva perspectiva y lúcida perspicacia, imposible de conseguir si no es con la serenidad y distancia que los años proporcionan. Alcanza en dicho texto plena expresión esa actitud civil a la que nos referíamos al principio y que ahora parece palmaria. La experiencia del exilio americano le hace comprender a una nueva luz el significado cultural de la República española, así como el valor de su destierro en tierras iberoamericanas. Y así lo dice: «Es nuestra guerra civil... la que confiere incom-

[19] Ibíd., *pág. 64.*

[20] *Véase de José Luis de la Loma, «El Ateneo Español de México», en* El exilio español de 1939 *(Taurus, Madrid, 1976), tomo III, págs. 281-291; y también el libro* Homenaje a México. Historia contemporánea de una emigración: España 1939-México 1979, *Ateneo Español de México, México, 1983.*

parable significación humanística al régimen republicano y preludia lo que será después el trastierro de mayor transcendencia y hondura. (...) La intelectualidad, en cierto modo titular de la República, a la que se incorporan estratos de relieve, índole y procedencias populares, y que cobran profundizado sentir de un repertorio de valores culturales humanísticos, pasa de ser institución vicaria a la incuestionable categoría de impulsora de un aquilatado mestizaje y de su potencial conciencia». Más adelante: «La captación de las singularidades culturales de Iberoamérica, por parte de una sociedad intelectual transterrada, apareja en otros sectores originarios de su entorno... un conocimiento empírico de los caracteres psicológicos, económicos, míticos, de unos países cuyo denominador común es el mestizaje»[21].

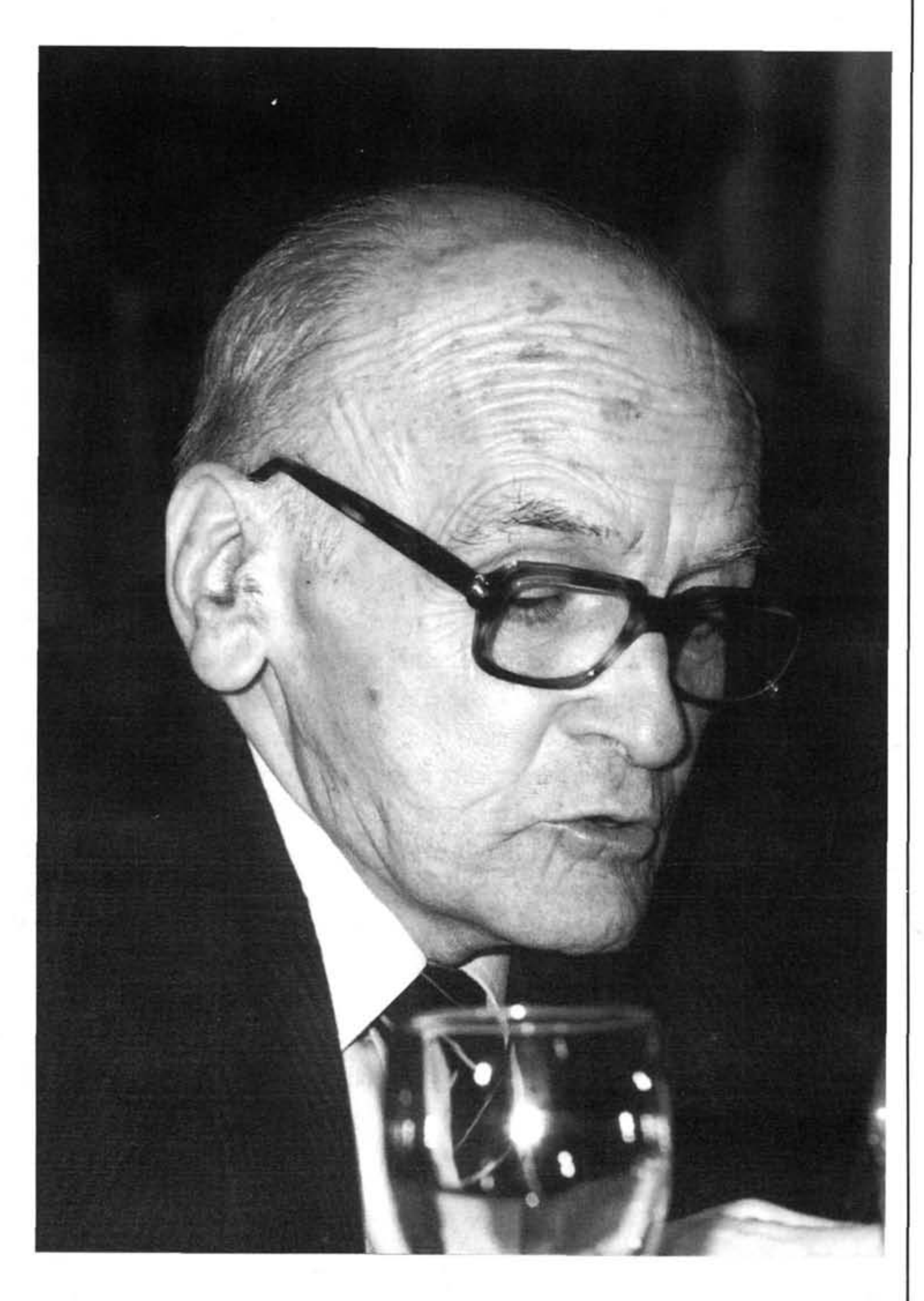
A la luz examinada, exilio y mestizaje vienen a ser dos líneas convergentes, y así lo dice textualmente: «La evolución de los mestizajes latinoamericanos completa su ciclo integrador con el exilio de los mantenedores de la República»[22]. El pensamiento se concreta aún más enseguida: «El exilio republicano adquirió, en ese vasto trance, ponderada perspectiva de España y el saber de Hispanoamérica que únicamente la prolongada coexistencia y el interés ardiente por los problemas y sentimientos colectivos proporcionan»[23]. Teoría del exilio y doctrina del mestizaje quedan así indisolublemente asociadas, aunque en la Península aún no se haya cobrado conciencia de ello. «Es un hecho histórico trascendental —dice—, del que España no ha sabido aún extraer las consecuencias pertinentes»; quizá porque los españoles estamos todavía «aprisionados por la retórica y a resultas de una visión irreal y en lejanía»[24]. A ponerle remedio se apresura Manuel Andújar con su teoría del exilio como «puente»; particularmente fino es su análisis de la que llama generación de los «cachorros» —es decir, de los españoles que vivieron su infancia en el Nuevo Mundo, y allí se hispanoamericanizaron—. Nombres como los de Tomás Segovia, Roberto Ruiz, Enrique de Rivas, Luis Rius, José Pascual Buxó, José de la Colina, Francisca Perujo..., son bien significativos al respecto.

Y es cuando se quiere dar contenido a ese puente que califica de «la más preciosa ingeniería» —libros, talleres, amistades, hogares, hijos, costumbres, viajes...— cuando vuelve los ojos al posible papel de Andalucía como «lar introductorio» de Hispanoamérica. El seguimiento de los itinerarios del mestizaje andaluz podría ser la mejor preparación para el entendimiento de los mestizajes latinoamericanos. Así lo expresa:

> Estamos seguros de que estas redes venosas del mestizaje andaluz, que de Tartessos parte, su fijación y atracción constituirían los pórticos más idóneos para una mejor comprensión de la España que sobre tan diversos pilares se asienta. (...) La nueva

[21] Andalucía e Hispanoamérica, op. cit., *págs. 25-28.*
[22] Ibíd., *pág. 30.*
[23] Ibíd., *pág. 56.*
[24] Ibídem.

«... la riada eterna donde las imágenes se marcan y enmarcan, y las sombras desprenden radiante hechizo.»



Manuel Andújar (1913-1994)

Andalucía, la capaz de proyectarse hasta sus orígenes y virtualizarlos en la actualidad, tendría en esa tarea uno de sus principales cometidos autonómicos[25].

La exclamación final es suficientemente elocuente: «Iberoamérica y Andalucía —representativamente española— iniciarían —¡ojalá!— el proceso regenerador»[26].

En cualquier caso, la necesidad del contacto resulta ineludible para el inevitable encuentro de unas señas de identidad, que forzosamente han de ser comunes, y así viene a expresarlo Andújar con su peculiar estilo: «No hay latinoamericanidad fidedigna si no se ha efectuado una extensa e intensa confrontación existencial con España y en su seno... Análogo predicado —añade enseguida— para el español a cabalidad, que precisa de la inmersión y holgado desenvolvimiento en la atmósfera de Iberoamérica»[27].

Al terminar esta breve exposición de lo que ha sido la actitud civil de Manuel Andújar como escritor, no puedo dejar de señalar la ejemplaridad moral con que dichas ideas van refrendadas. He dejado constancia de cómo abandona la redacción de *Las Españas* —aquel proyecto en que tanta ilusión puso— cuando sigue unos derroteros con los que él no se identifica plenamente. Por otro lado, basta repasar los fragmentos de su epistolario que nos ha dejado en un bello texto titulado *Cartas son cartas* (1968) para autentificar las múltiples ideas —convertidas con frecuencia en verdaderas obsesiones— aquí expuestas. Por nuestra parte, no podemos echar en olvido un gesto que lo retrata de cuerpo entero en su humilde firmeza y su no menos firme voluntad de diálogo. Cuando él y yo pusimos manos a la obra para escribir una historia cultural del exilio —luego publicada con el título de *El exilio español de 1939*—, no dudó un momento en permanecer en un segundo plano, creyendo que así favorecía el diálogo intercomunicativo —valga la redundancia— que con su publicación pretendíamos estimular. Era la manera de cooperar que tenía más a la mano para que su obra literaria no dejase de ser conciencia, sin que tampoco su conciencia dejase de ser literatura. Manuel Andújar, hombre cabal, escritor de una pieza, donde ni el nombre ni el hombre se suplantan, pues ha sabido hallar el difícil equilibrio en que la persona humana y la rúbrica literaria se identifican y avalan recíprocamente: literatura y conciencia, en definitiva, en irreprochable simbiosis.

José Luis Abellán

[25] Ibíd., *pág. 90.*
[26] Ibíd., *pág. 100.*
[27] Ibíd., *pág. 96.*

LECTURAS


OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
BECKFORD'S ITALY & VATHEK
LOS ERUDITOS A LA VIOLETA
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
ROMANCERO GITANO
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 2
TOMO 3
Cancionero de baena
LIBROS DE CABALLERIAS

América en los libros

Gabriel García Márquez und Isabel Allende. Verwandlung und Verwandtschaft. Maria Weiss-Pawliska. Paderborn, IGEL Verlag, 1993, 215 páginas

Es bien sabido que desde el momento de su aparición, en octubre de 1982, *La casa de los espíritus* (LCA) fue con frecuencia tildada de ser una (para algunos incluso mala) copia o incluso un plagio de *Cien años de soledad* (CAS). Ni que decir tiene que también hubo voces que consideraban que la presencia de la obra maestra de García Márquez era plausible, pero que no por ello la novela de Allende podía ser catalogada de copia o plagio, sino que, por el contrario, era una reescritura de *Cien años de soledad*.

Los ocho capítulos del libro de Weiss-Pawliska versan, respectivamente, sobre los personajes y temas siguientes: 1.° Puntualizaciones y comparaciones estructurales y analíticas sobre los personajes de ambas obras. 2.° Un parangón minucioso de los dos protagonistas (Clara del Valle y Aureliano Buendía), con lúcidas incursiones en la memoria, la estructura narrativa, las fuerzas sobrenaturales, el realismo mágico, el punto de vista y la soledad. 3.° Marcos y Melquíades (tiempo, olvido, memoria y muerte; concepción del destino y papel de la literatura). 4.° Remedios, la bella *vs.* Rosa, la bella. 5.° Los gemelos de CAS (Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo) y LCE (Jaime y Nicolás). 6.° Las solteronas Amaranta Buendía y Férula Trueba (soledad y amor, identidad y muerte) y Fernanda Buendía (esposa de Aureliano Segundo y madre de tres hijos, que sin embargo vive la mayor parte de su vida separada de su marido). 7.° De prostitutas y amantes: Pilar Ternera, Santa Sofía de la Piedad (madre de los gemelos y de Remedios), Petra Cotes, la niña gitana, la mulata y Tránsito Soto. 8.° El papel de los militares en ambas obras.

Las conclusiones son perentorias. En LCE, la presencia de CAS es meridiana en muchos aspectos y en varios planos. Sin embargo, la autora muestra también que las diferencias son numerosas y notorias, y que el tratamiento de muchos de los motivos (la soledad, el amor, el problema de la identidad) es muy distinto en ambas obras. Y muy distintas son las focalizaciones o perspectivas desde las que se aborda la historia y los aspectos de la modalización o los puntos de vista desde los que se considera la historia. Y distintos son el recurso a la ironía, la presencia y el funcionamiento del llamado realismo mágico y el tratamiento de los personajes, que, a juicio de la estudiosa, en la novela de Allende son mucho menos complejos e individualistas que en la del maestro colombiano, pues responden sustancialmente a categorías antagónicas del tipo *bueno-malo*. Por eso, opina Weiss-Pawliska, y debido a la unidimensionalidad de los personajes, en LCE se sugieren tan sólo «supuestas verdades y soluciones» (pág. 204). Es más: «Todas las mujeres, excepto Tránsito Soto [...], son dóciles, emocionales y caritativas; la razón es sustituida por la intuición» (pág. 204). En suma, se trata de personajes poco emancipados o incluso de claro cuño «antiemancipador». Ni que decir tiene que tales constataciones no dejan espacio a la mencionada tesis de la reescritura. Todo lo contrario: LCE constituiría una «retro-escritura» de CAS, dado que un análisis más exacto muestra que la novela está armada sobre «clichés pequeñoburgueses, sobre un ingenuo código moral y sobre una ideología altamente dudosa» (pág. 205).

No resulta difícil declararse de acuerdo con buena parte de las conclusiones, pero también es posible rebatir algunas de ellas. He aquí unos pocos ejemplos: la transgresión de la norma y la ruptura del orden patriarcal por parte de algunos de los personajes femeninos; los nombres de pila de las cuatro protagonistas reflejan que la voluntad femenina se impone; Blanca se niega a casarse con el padre de su hija; la muerte de Rosa la bella lleva a su padre a renunciar definitivamente a la carrera política; ningún Esteban Trueba es capaz de borrar

la memoria del tío Marcos (que pertenece a la línea materna); Clara se niega a compartir lecho con su marido, etc. En fin, el final de LCE es suficientemente explícito: prevalece un solo discurso, el discurso femenino.

Mas las puntualizaciones y discrepancias apuntadas no restan valor al trabajo de Weiss-Pawliska. Un trabajo que está bien enfocado y estructurado y que es, amén de pionero y oportuno, revelador y con resultados que constituyen un buen punto de partida para llevar a cabo un cotejo sistemático de las múltiples coincidencias de fondo y de las analogías de superficie entre LCE y CAS.

Die lateinamerikanische Lyrik 1892-1992. Gustav Siebenmann. Berlín, Erich Schmidt Verlag, 1993, 237 páginas

La obra que reseñamos de Gustav Siebenmann es el resultado de un sostenido, osado y casi desmedido esfuerzo. Sostenido, porque es un libro de dilatado aliento (han transcurrido casi dos décadas desde que comenzó a reunir y clasificar el ingente material que iba a ser objeto de su estudio); osado, porque nadie se había aventurado a emprender de manera tan sistemática y abarcadora una empresa de tamaña envergadura; desmedido, porque se trataba de reunir, leer y valorar la obra de casi medio millar de poetas y de situarla en las debidas coordenadas temporales, estéticas, culturales, geográficas e ideológicas. Unas coordenadas en general distintas y (con frecuencia) distantes, pues sus abscisas, sus ordenadas y sus ejes quedaban determinados por una multitud de puntos que correspondían a veintitantos países, tan dispares y diversos como Argentina y Santo Domingo o Uruguay y Guatemala, y tan distanciados entre sí —pese a la forzada convivencia— como las varias y variadas sociedades mestizas que los integran (Brasil o Perú, p. ej.). Por si fuera poco, el estudio abarca un lapso de tiempo de cien años. Pero los resultados alcanzados no dejan lugar a dudas: nos hallamos ante la primera investigación cabal y profunda en lengua alemana sobre la poesía latinoamericana (e. d., hispanoamericana y brasileña), desde los comienzos del modernismo hasta la poesía de las últimas levas; una poesía —esta última— caracterizada, como es sabido, por la reflexión, la mordacidad y la ironía, el asombro y el desconcierto, el escepticismo y el desamparo, el recurso a la intertextualidad y al lenguaje coloquial y directo, y determinada —además— por las peculiaridades y por las tradiciones de sus respectivos países. Una poesía, en fin, que había sido militante y neovanguardista hasta finales de la década de los sesenta, en vísperas de repetidas, feroces y vesánicas dictaduras y de crisis económicas generalizadas que darían al traste con el entusiasmo revolucionario de antaño.

El flamante manual de Siebenmann está integrado por un prefacio, una breve introducción, cuatro cuajados y enjundiosos capítulos, una completísima bibliografía (enriquecida además por una discografía-fonografía), un ilustrativo anexo estadístico y un índice de nombres propios.

J. M. López de Abiada

El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna. Eduardo Subirats. Anaya y Mario Muchnik, Madrid, 1994, 524 páginas

Una fuerte línea de pensamiento antimoderno se dibuja en el panorama intelectual español, desde Fernando Sánchez Dragó a Rafael Argullol y Eugenio Trías, pasando por Luis Racionero. A ella se incorpora, con este libro, Subirats, quien hace una crítica radical a la modernidad, tanto en su fase salvacionista cristiana como en su fase modernizadora tecnológica. El suyo es un ataque a la razón universal, a la que ve como el instrumento de la conquista devastadora de la periferia por el centro.

América, entonces, aparece como el continente constantemente vaciado por una España volcada a la infamia del saqueo y la depredación. En esto, el encomendero del siglo XVI es comparable al cooperante enviado por la AECI para combatir la viruela en Honduras o construir la biblioteca de El Salvador.

El tema sobre el que gira la erudita recorrida de Subirats es el de la identidad, ya que la España que él considera es una constante (una invariancia como diría su admirado Américo Castro), una esencia que no resulta afectada por la historia. Lo mismo pasa con América y con Subirats: son realidades idénticas, iguales a sí mismas, constancias metafísicas que están más allá de toda eventualidad.

Cabría preguntarse si es legítima, desde el punto de vista intelectual, una crítica radical a la modernidad formulada a fines del siglo XX. ¿Dónde se sitúa el crítico, si no es en un estado histórico anterior, o sea en la República Cristiana Medieval? ¿No se tratará, más bien, de un cuestionamiento o una condena en forma de diatriba, como la que pronuncian esos conquistadores totalitarios contra los que enfila su sagrada ira Subirats?

Lo mismo cabe decir en cuanto a los criterios historiográficos del autor. Se mueve en el mundo de la reflexión neorromántica acerca de la identidad de España (Menéndez Pidal, Ortega, Castro, Zambrano, etc.). En rigor, la moderna historiografía española (a contar desde Carande, Vicens-Vives y Maravall) se hace, en buena parte, construyendo una crítica a la tradición sustancialista y casticista del ensayismo histórico español. Entonces: España, América y Subirats no son, sino que devienen, en tanto entidades históricas. De no asumirse esta condición procesal de todo lo que pasa por la historia, se corre el riesgo de estar tratando asuntos históricos en sede ahistórica, *sub specie aeternitatis.*

Alguna vez dijo Rubert de Ventós que en España faltó siempre crítica y sobró cuestionamiento. La crítica involucra al crítico en lo que critica. El cuestionamiento, lo excluye. El crítico cuestionador se acoge a sagrado y desde allí celebra sus liturgias condenatorias. España depredadora y América depredada son los dos personajes que hacen falta para la sacra representación de la historia universal: pecado original, caída irredimible, condena. Como diría don Américo, criptojudaísmo.

Las sagradas escrituras. Héctor Libertella. Sudamericana, Buenos Aires, 1993, 273 páginas

Después de largos años de narrador (etiquetemos: «experimental») el argentino Libertella, pasado por México y retraído a la Argentina, se entrega a un deambular por la reflexión lírica y el lirismo reflexivo de la lectura que supone una escritura que supone un proyecto de lectura que supone una institución escritural: en fin, el laberinto de la palabra escrita.

Toda escritura es o parece sagrada, viene a sugerirnos Libertella, porque su referente siempre es inagotable, o sea que produce un efecto de hermetismo. La tarea de acomodar un texto a una lengua, siendo que siempre disiente de ella, o la tarea de acomodarlo a uno o varios modelos de lectura, a las cuales también excederá, la pérdida de sentido y su producto más precioso (la palabra como fetiche: el simbolismo), todas estas tramas conducen a una misma escena: la situación de lectura en que un sujeto supuesto interroga a otro sujeto supuesto, creyendo que el otro es realmente otro, y creyendo, también, que él es él mismo, o sea ignorando la alteridad refleja que se esconde en el texto. La lectura es una alteración que juega a la hermenéutica y, en este orden, cumple con los requisitos del contacto con la escritura sagrada: una fantasía de verdad encarnada en la letra, pero de la cual la letra nunca da cumplida cuenta. El sentido de los significados y Dios son infinitos.

Como se ve, la propuesta es muy rica y su tratamiento en cortos fragmentos, que divagan encadenándose con cierto «rigor familiar» permite hacer teoría sin darnos cuenta, como si la sagrada escritura fuese, a la vez, un juego sagrado.

U.S.A. Spanish America: challenge and response. Solomon Lipp. Tamesis, London, 1994, 156 páginas

Las relaciones entre la América del Norte y la del Sur son un tema solapado en las recientes conmemoraciones colombinas. Generalmente, se piensa en el descubrimiento de unas Indias destinadas a ser españolas (en menor proporción, portuguesas), pero se olvida (valga el síntoma) que una de las consecuencias «fuertes» de la ocurrencia del 92 fue la aparición en la historia de un país nacido en la modernidad e ignorante de las sevicias y prestigios del Antiguo Régimen.

Lipp enfoca estas relaciones como una doble cuestión: identidad y novedad. La mirada del otro identifica al uno: la mirada nórdica define al sur y viceversa. Por otra parte, cabe la gran pregunta del Renacimiento, en cuyo dominio se produjo la invención de América: ¿cuánto y qué de nuevo hay en el Nuevo Mundo?

La tesis de Lipp es que la historia de América, siendo conflictiva y hasta sangrienta, si se la mira en la perspectiva norte-sur, aparece habitada por un fantasma de cooperación e integración, como si se hiciera la guerra para preparar un sólido tratado de paz.

Temáticas particulares (intervencionismo, comunismo, anticomunismo, panamericanismo, nacionalismo, imperialismo, antiimperialismo, etc.) permiten al autor ir articulando su examen de la doble mirada que, como el subtítulo señala, envuelve un desafío y una respuesta, esa doblez dramática y creativa que Toynbee definía como la dinámica fundamental de la historia.

Teresa Wilms Montt. Un canto de libertad. Ruth González-Vergara. Grijalbo, Santiago de Chile, 1993, 319 páginas

Bella y maldita, rica y desterrada, mujer de letras y de gran mundo, la chilena Wilms-Montt acabó suicidándose en París, con menos de treinta años, luego de sufrir la condena de un tribunal familiar que la sentenció a enclaustrarse en un convento llamado, quizá por astucia del lenguaje, *de la Preciosa Sangre.*

Aparte de la envoltura novelesca que hoy se nos aparece al evocar su figura, Teresa tuvo una actividad de escritora (libros de poemas, un diario) y de mujer política. La retrataron pintores de buena sociedad, como Anselmo Nieto y Romero de Torres, alternó con los círculos literarios de Buenos Aires y Madrid, hasta que, separada de sus hijas, enferma y con la memoria de un amante suicidado, decidió entregar sus últimos momentos a una sobredosis de veronal.

González Vergara, bajo el entusiasmo por su colega y paisana, protagonista de aquella generación de sudamericanas que decidieron ocupar un lugar en las letras (Agustini, Ibarbourou, Ocampo, Storni), ha seguido el difícil rastro de Teresa por periódicos, bibliotecas, epistolarios, diarios íntimos y memorias orales, de manera que podemos convivir y agonizar con una mujer privilegiada y trágica.

Salones chilenos, paquebotes fin-de-siglo, la Europa de la guerra, la España de la neutralidad, la prepotente Buenos Aires del modernismo, desfilan como escenarios favorables y peligrosos en la tensa y veloz carrera de Teresa hacia la muerte. Nunca fue vieja ni fea, siempre será una leyenda.

Oro y población. La producción aurífera cubana 1518-1542. Ovidio García Regueiro. CEDEAL, Madrid, 1994, 381 páginas

Es sabido que un elemento definitorio de la conquista de las Indias por España fue la consecución de metales preciosos y que su afluencia al mercado europeo desató un proceso inflacionario notable, estudiado por Hamilton en sus ya clásicos textos. García Regueiro, americanista conocido, se concentra en el intento de cuantificar la producción aurífera de Cuba en los primeros tiempos de la conquista, cuando la extracción era relativamente fácil y barata.

La pesquisa documental, si quiere ser rigurosa, se encuentra con huecos que invitan a la hipótesis o a la duda. Hay que basarse en los informes producidos por los fundidores y tesoreros regios cursados desde el mismo lugar de la extracción, lo cual permite suponer que ciertas cantidades eran eludidas del control para evadir contribuciones. Valiéndose de la colección de escritos ordenados y exhumados por la Academia Española de la Historia (el conocido CODOIN), García Regueiro hace una curva estimativa de la producción aurífera cubana, en parte inferida por el pago de contribuciones como las regalías y el almojarifazgo. Hasta 1537 hay un auge sostenido que se convierte en brusca decadencia. Desde mediados del XVI hasta fines del XVIII, con la introducción de la industria azucarera y el aumento de población negra esclavizada, bajo la impregnación imperial inglesa, la isla ocupa un lugar muy modesto en la trama de la vida colonial, salvo por la importancia estratégica y comercial del puerto habanero. La historia del oro es, pues, la fundación de la historia cubana y parte importante en la formación de una identidad insular marcada por su carácter fronterizo entre los imperios español y británico.

Uno es el poeta. Jaime Sabines y sus críticos. Mónica Mansour (editora). SEP, México, 1988, 402 páginas

La obra del poeta mexicano Jaime Sabines tiene la suficiente antigüedad (se inició en 1950 con *Horal*) para ser evaluada como un sistema. La intención de la editora ha sido trazar una suerte de historia de la recepción crítica de Sabines, tomando como referencias sus distintos libros y acudiendo a las fuentes periodísticas del caso (artículos y entrevistas).

La cosecha de textos es muy extensa y de ella pueden destacarse, con las omisiones del caso, firmas mexicanas como Octavio Paz, Carlos Monsiváis, Tomás Segovia, mexicanos de hecho como Luis Cardoza y Aragón y Ramón Xirau, españoles como Félix Grande y norteamericanos (Andrew Debicki). No faltan palabras ocasionales del propio Sabines, tanto en algunas entrevistas como en intervenciones orales con motivo de celebraciones y premios. Tenemos, pues, no sólo un panorama del Sabines leído por sus contemporáneos, sino también una extensa parcela de la historia poética de México. La tardía llegada del libro a España no impide que podamos considerar al escritor americano en el conjunto de la producción en lengua española, incluida en ella la lectura, protagonista de toda literatura viva.

Argentina, historia de negocios lícitos e ilícitos. León Pomer. CEDAL, Buenos Aires, 1993, 2 volúmenes, 213 páginas

Quien frecuente las librerías argentinas encontrará una siembra de títulos, entre los que abundan los mejor vendidos, que narran y denuncian la corrupción en negocios públicos y privados, habida durante los últimos años en el país sudamericano.

El historiador León Pomer ha preferido hacer memoria y recorrer la breve pero intensa historia argentina, toda ella moderna y capitalista, sembrada de especulaciones, cohechos y negocios de economía llamada en Europa sumergida y en América, subterránea. En ambos casos, difícil de ver.

Al patrimonialismo heredado de la Colonia, se unieron, durante la Organización Nacional, la formación de nuevos colectivos poderosos (oligarquía terrateniente, aristocracia financiera, Ejército profesional, políticos corporativos, etc.). Negocios como la tierra pública, la desamortizada, la instalación de una enorme red ferroviaria, la construcción de ciudades, la erección de unidades militares, la incorporación de las superficies ganadas a los indios, liberó una cantidad legendaria y súbita de riqueza, que fue propiciando el desarrollo de operaciones económicas a largo plazo (la capitalización del país por medio de sus infraestructuras) y, a la vez, el dinero fácil alimentado por la fábula del país naturalmente rico.

Desde el conquistador español hasta el empresario de prebenda, la variedad del negociante que se mueve en los límites de la ilegalidad es (nunca mejor dicho) riquísima y puede servir de cañamazo a la historia nacional. Es lo que apunta Pomer en este libro documentado, dramático y, por paradoja, divertido como una novela picaresca, la urdida por los nietos de Juan Moreira.

Sarmiento, author of a nation. Edited by Tulio Halperin Donghi y otros. University of California Press, Berkeley, 1994, 398 páginas

La figura de Sarmiento, aparte de una larga memoria de monumentos y denuestos, ha cobrado una inesperada actualidad por su agudeza en el tratamiento de un discurso sin género definido, abierto, libre y (por fin) romántico. El análisis del yo lo conduce a imaginar su identidad colectiva y ésta, a inventar una nación que, por seguir la fórmula del editor Halperin, se proponía como una fundación en el desierto.

En este libro colectivo tenemos aportes de historiadores (Roberto Cortés Conde, Natalio Botana), de críticos literarios (Ana María Barrenechea, Ricardo Piglia, Silvia Molloy) y de ensayistas que siguiendo, indeliberadamente, el modelo sarmientino, han practicado un discurso mixto y abarcador (David Viñas). En Halperín, Viñas, Adolfo Prieto y Noé Jitrik contamos, además, con una generación que renovó los modelos y, sobre todo, las (buenas y malas) costumbres de la crítica argentina, a la que siguen, luego, autores de perspectivas propias (Piglia, Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Molloy) pero que no existirían sin tal precedente.

Este Sarmiento revisitado permite examinar, más allá de la tópica sarmientina en sí misma, las lecturas del gran inventor decimonónico en el último medio siglo.

Colonialism and Culture. Hispanic Modernisms and the social Imaginary. Iris M. Zavala. Indiana University Press, Bloomington, 1992, 240 páginas

En el abordaje de los modernismos hispanoamericanos, la profesora Zavala acude a un referente histórico de carácter contradictorio. Por una parte, los países que se independizan de España (sobre todo, Cuba y Puerto

Rico, que lo hacen tardíamente, en 1898) encaran un proceso de modernización, cuyo modelo es nórdico, anglosajón y protestante. Por otro lado, intentan afirmar sus identidades nacionales, entrando en conflicto con la actitud imperial de los Estados Unidos, que es el paradigma de la modernidad anhelada.

Como resultado de esta tensión contradictoria nacen los modernismos finiseculares, que mezclan, con mayor o menor felicidad, el amor a la antigüedad remota y a la novedad inmediata. Para analizar estas estrategias de la conciliación o del conflicto, Zavala acude a protocolos varios, que incluyen a escritores del modernismo americano y del 98 español, los cuales, sabiéndolo o no, miran un mismo objeto desde caras opuestas del espejo. La decadencia española coincide con la montante norteamericana, en tanto la afirmación de la identidad peninsular, una vez reconocida la pérdida del imperio colonial americano, dispara, como en el subcontinente, en las dos direcciones señaladas: modernización y/o casticismo.

Los apoyos metódicos de la investigación son variados e intentan conciliar la sociología del conocimiento de orientación marxista, con la teoría dialógica de la cultura de Bajtín, con una síntesis entre materialismo histórico y psicoanálisis intentada por Castoriadis y su grupo de estudios neomarxistas *Socialisme ou barbarie*.

En síntesis: tenemos una América hispánica y una España que relee su relación oculta y radical con América, revisitadas por la historia en la crisis trágica de 1898. La historia es modernización y memoria, dos formas del imaginario social.

El simulacro. Álvaro Abós. Debate, Madrid, 1993, 229 páginas

Con este libro, el argentino Álvaro Abós (Buenos Aires, 1941), obtuvo el Premio Literario Jaén de 1993, añadiendo a su tarea de periodista e investigador político, un título más como narrador, tras *De mala suerte, Merece lo que sueñas* y *Restos humanos*.

En la presente novela, Abós se sirve de una propuesta aparentemente policíaca, que recuerda la técnica del narrador-mirón del Maigret simenoniano, para mostrarnos una intriga psicológica en la cual los personajes se ven atrapados e identificados al mismo tiempo: su encierro es su identidad. En paralelo, asistimos a los últimos momentos de la vida de Cesare Pavese, el escritor italiano que se suicidó en 1950, en un hotel turinés.

De tal manera, al complicar a Pavese con Simenon en las calles del Buenos Aires actual, lleno de sospechas y recuerdos de persecuciones policiales que organizaron la convivencia argentina durante los años de la dictadura militar, Abós abre una brecha de tiempos y espacios, una brecha intertextual, como la denominaría un profesor de la materia. En ese hueco se desdibuja la precisión necesaria de la historia y aparecen varias historias posibles, en la línea de los paisanos del autor, Borges, Bioy Casares, Cortázar. La fábula es simulacro, pero la historia que tomamos por verdadera también lo es y el mirón nunca conseguirá apoderarse de la intriga en que figura como personaje privilegiado.

Con iluminaciones rápidas y contrapuestas, de buen trámite periodístico, Abós nos ofrece su doble ficción y su perplejidad central, la que nos lleva a preguntarnos, a través de la literatura, por la calidad del mundo al cual pertenecemos.

De la amistad y otras coincidencias. Adolfo Bioy Casares en Uruguay. Lisa Block de Behar e Isidra Solari de Muró (coordinadoras). Centro Cultural Internacional, Salto, 1993, 228 páginas

Con motivo de la concesión a Bioy del Premio Cervantes 1990, se organizaron unas sesiones de estudio de su obra en Salto y Montevideo, reuniendo acaso a los lectores uruguayos del escritor argentino en un paisaje donde la llanura se prolonga saltando por encima de los ríos que juntan y separan a los hombres.

No casualmente la parábola empieza con Enrique Amorim, el escritor uruguayo que recoge dos estatuas gemelas en un corralón de escombros porteño y da una a los Bioy (Adolfo y su mujer Silvina Ocampo) y se queda con la otra. La dualidad, el doble, la simetría, la obsesión, componen una suerte de música fundamental en la obra de Bioy, hasta el punto de recurrir a heterónimos dobles que conjuntan sus apellidos con los de Borges, de modo que cuando firman a medias con sus nombres civiles, también resultan heterónimos.

Como señala Block en su ensayo, la ficción de Bioy empieza por ser un pulcro ejercicio de reproducción y

memoria destinado a conservar una realidad que no cesa de extinguirse, para acabar practicando un monstruoso ejercicio de artificialidad, que va alterando la realidad al inficionarla de un elemento nuevo que se disimula con lo existente, según la fórmula del borgiano *Orbis Tertius*.

Estos motivos conductores reaparecen en los trabajos de los especialistas (Noemí Ulla, Arturo Visca, Daniel Martino y tantos otros), así como en los coloquios con Bioy coordinados por Nelson di Maggio y la entrevista concertada con el poeta mexicano Manuel Ulacia. Lógico aunque imprevisible, como Bioy mismo, es este pequeño e intenso homenaje uruguayo al escritor argentino, pues ambas orillas del Plata son como esas estatuas gemelas que se repiten al distanciarse, que se confunden en la lejanía, alterando la ordenación y el nombre de las cosas que las rodean.

Prontuario. David Viñas. Planeta, Buenos Aires, 1993, 255 páginas

Pocas obras admiten ser calificadas de obsesivas tanto como la de David Viñas. De algún modo, sus novelas son una enésima manera de contar sarmientinamente la historia de la Argentina desde el despegue de 1880, con una memoria irreductible de guerra civil y exterminio, mediante la crónica de una familia donde suelen mezclarse los personajes de arraigo y los inmigrantes.

A este esquema de fondo lo colorean otras obsesiones personales que constituyen su población novelística: la mezcla de las armas y las letras, un persecutorio sentido de lo masculino, el terror a la invasión y a la violación, la fantasía de que un poder aniquilador acabará con la memoria de la escritura. La defensa más frecuente contra el perseguidor suele ser la circunscripción de espacios cerrados, llenos de objetos minuciosamente detallados, que convocan la memoria o su delirio identificatorio. Quizás el logro más curioso de su arte sea el punto de partida naturalista convertido, justamente, en delirio.

Prontuario se parece a otras obras cercanas del autor, sobre todo a *Cuerpo a cuerpo*. Algo menos, a *Jauría*. Recuenta la Argentina portuaria y suburbana, lindante con la llanura, en la evocación de una familia con algo de judía, donde se codean el honor criollo y el delito, para desembocar en un ladrón imaginario, el escritor. Finalmente, una *patota* terrorista de algún signo acaba con los signos, destruyendo las fichas de una suerte de diccionario de Buenos Aires que el escritor está preparando.

Quien conozca la obra de Viñas hallará en estas páginas algo así como un libro de Viñas ya escrito y, sobre todo, ya leído. Con menos garra que *Hombre de a caballo*, por ejemplo, y menos novedades técnicas de las primeras novelas *(Cayó sobre su rostro, Los años despiadados)*. En cualquier caso, estas insistencias conforman una tradición y redefinen, por ello mismo, la tradición literaria argentina, que empieza a mediados del XIX y parece no haber salido aún de su etapa fundacional.

Frontera Sur. Horacio Vázquez Rial. Alfaguara, Madrid, 1994, 457 páginas

El azar reúne esta ficha a la anterior, pero las armoniza de una manera muy sugestiva. Un escritor perteneciente a la generación siguiente a la de Viñas, nacido en Buenos Aires pero cuya carrera literaria se desenvuelve en Barcelona, decide escribir una novela en la que, a través de la historia de una familia de inmigrantes (españoles, esta vez), se narra la historia argentina entre 1880 (para entendernos: federalización de Buenos Aires) hasta 1936 (comienzos de la guerra civil española). Los desdendientes son «recuperados» por Europa y un ideal vástago cierra provisoriamente la crónica convirtiéndola en literatura.

El volumen de la obra de Vázquez Rial permite, ya, hacer un recuento de obsesiones personales. La más elocuente, se diría, es la preocupación por la identidad del argentino inmigratorio, que ha recibido el decreto inconsciente de retornar a Europa tras «hacer la América». Este retorno tiene un carácter de hazaña iniciática, de proceso de identificación, de reparación y de universalismo. Quien no puede volver acaba por no ser nadie, por encerrarse en un suburbio del mundo, por no reconocerse, por vivirse como un mutilado y un condenado al ostracismo, quejoso y desnortado. La epopeya deviene tango.

Vázquez Rial declara, a poco de empezar, que hará un texto realista. Se puede enfatizar: *Frontera Sur* es una narración cuyo realismo es «fuerte» hasta la mili-

tancia. Con ello se logra proclamar varias cosas: que la realidad puede explicarse por la historia, que el realismo es un artefacto vigente y que el escritor está en el centro de su quehacer, apostando con claridad por lo que dice y por lo que le hace decir. Es un escritor señorial, en el sentido de que ejerce su señorío sobre el discurso que suscribe.

Como buen realista, Vázquez Rial entreteje su narración con personajes históricos, de modo que se sepa que las cosas narradas acaecen en espacios «reales»: el político Yrigoyen, el cantor Gardel, el actor Podestá, el anarquista Durruti, la asociación benéfica sostenida por una red prostibularia, Zwi Migdal (que parece calcada sobre una ocurrencia de Roberto Arlt), el pistolero Ruggierito, los tranvías Lacroze, el tenor Tamagno, etc.

Una secuencia de escueta acotación cinematográfica es subrayada por el predominio del diálogo. Estos personajes explican, se explican, pasan sus saberes al lector, acaban dándonos una versión en caliente, coloquial y, si se quiere, didáctica, de la Gran Historia. La preocupación del escritor es su propio saber: que no se tergiverse, que no se dañe en la transmisión, que no se desvirtúe. En la frontera sur del texto está el lector, ávido de conocimiento y de persuasión.

B. M.

El centro del laberinto. Juan Arana. EUNSA, Pamplona, 1994

Entre los motivos que pueden inducir a estudiar y escribir sobre Jorge Luis Borges suele estar, sin duda, la comprobación pasmosa de su desmesura, desmesura que va acompañada (y tal es el sino) de la incredulidad, repartida a medias entre la propia que emana de sus textos, y la del lector, sobre todo a medida que éste se adentra más y más en el autor-imán que es Borges. Estas dos causas, sin embargo, pueden ensancharse si es el caso que el lector profesa de filosofía, y el interrogante asombrado que crece junto a su lectura, se encuentra con el paralelo anterior de su propio conocimiento filosófico. Tal vez ese encuentro, la comprobación del filósofo del desplome filosófico que se produce en la literatura de Borges, puede provocar una cierta impaciencia o, al contrario, una entregada curiosidad. Juan Arana, en ese espacio incierto literaria y filosóficamente que es la obra borgiana, intenta deslizarse decididamente por la curiosidad, y así lo señala en su introducción, curiosidad que se inclina, sin ninguna sombra, por la validez del experimento del argentino. En su favor, Arana acude a su calidad paradójica y transgresora del hacer tradicional y sistemático de los filósofos. Tanto es así, que ve en él un valor gnoseológico, valor que opera en la capacidad de reflexión y asombro que el relatar fantástico de los filosofemas de Borges pueda provocar, a despecho de que a veces sean puro y simple encierro en una tautología.

El libro prescinde de la historia, de la evolución y de las fuentes. Es un monólogo, creo entender, del autor con los motivos filosóficos borgianos, a saber, todos aquellos imprescindibles en el quehacer metafísico, sea serio o irónico, o las dos cosas a la vez: tiempo, espacio, identidad, finito-infinito, realidad... que a su vez se discuten en cuatro partes, conocimiento, mundo, infinito y yo. Esas partes quedan sumadas en el símbolo-imagen central de Borges, el laberinto. No es éste, sin embargo, para el autor del ensayo, el motivo básico de la obra borgiana, sino el problema/concepto de «eternidad», y así lo indica en su breve conclusión: «crítica de la eternidad pura y de la eternidad práctica». Quizá pueda ser ésta la aportación más interesante del ensayo de Arana, aunque otras también parecen sugerentes: la indicación de que Borges construyó su obra en contra (o fuera de) todos los movimientos decisivos del actual siglo (marxismo, psicoanálisis, surrealismo, totalitarismos, nacionalismos...); Borges, según es memoria, se hizo conservador por escéptico y porque «en el porvenir es probable que caiga en desuso la inútil rebeldía que ha inventado la modernidad». En este sentido, la obra de Borges, señala el autor, es auténticamente posmoderna; quizá podamos añadir que también resulta posromántica, y de ahí el engarce borgesco con el barroco y los empiristas ingleses. Las razones de todo eso están expuestas a lo largo del libro, y resultan evidentes a quien se familiarice con la retórica paradójica y nihilista de Borges. Sin embargo, un tercer detalle nos aporta este libro: la intuición de que toda la obra de Borges avanza imposible hacia el platonismo, idea no muy nueva dentro de la crítica sobre este autor, pero que parece revelar, una y otra vez, la profunda paradoja del mundo borgesco y que, a su vez, pa-

rece poder invalidar la idea anterior, esa radical posmodernidad de su obra. Ideas, pues, que se encuentran, y que quizá tienen poco desarrollo dentro del libro. A favor, en cambio, encontramos la brevedad, la claridad rigurosa del decir, el enfoque abierto que, sin pretensiones pedagógicas, puede muy bien llegar a serlo. Libro, pues, generoso, que precisa, eso sí, de un lector algo versado en la obra borgiana, puesto que se prescinde de toda referencia (excepto las breves anotaciones del origen de los textos) y de cualquier encuadre general. Pero una vez en ello, el libro de Juan Arana acompaña y alimenta, sin academicismos inútiles, y con profunda y cercana sencillez.

J. M.ª Uyá

Memorias. Adolfo Bioy Casares. Ed. Tusquets, Barcelona, 1994

Memorias es el primer volumen de la autobiografía de Bioy Casares. Esta primera entrega va de su infancia a su primera juventud, aunque las fechas son tan frágiles y el método tan sujeto a la imaginación literaria, que no sabemos muy bien, cuando se llega al final del libro, si no se ha acabado la biografía. No es así. Bioy, aunque no lo dice, se ha basado en textos ya publicados anteriormente, como los que recoge en *La invención y la trama* bajo el subtítulo de «Escritos autobiográficos» (Tusquets, 1991).

Hay algo en Bioy Casares que es enigmático: su sencillez. Esta sencillez otorga a la prosa de sus novelas cortas y cuentos un valor difícil: el decantamiento, el despojamiento de lo aleatorio. Pero, por otro lado, siempre se pregunta uno si no hay algo más. ¿Es engañosa esa sencilla superficie que, en este libro de memorias, nos dibuja Bioy? El género autobiográfico genera sus propios problemas. Alguien escribe sobre su vida para explicarla, para situarla en un momento histórico, junto a otras personas, en relación a una obra, etc. Pero hemos de suponer que ese aprendizaje y desarrollo del tiempo personal insertándose en el tiempo de los otros, habrá tenido sus problemas, sus dificultades. Además, si se habla de los otros, de las personas que por una u otra causa han sido importantes en nuestra vida, ¿cómo no tratar de dibujarlas, de interrogarlas, de saber quiénes son o han sido?

Hijo de unos ricos estancieros argentinos, Bioy ha tenido una de esas vidas ociosas con continuos viajes a Europa, estancias en balnearios, largos veranos en el campo, y todo el tiempo para leer, pasear a caballo y escribir. El ocio de Bioy se ha llenado de la actividad de la lectura y de la escritura desde su infancia. Bioy conoció muy pronto (en 1932) a Jorge Luis Borges, con quien siempre se le asocia y con quien colaboró en diversos libros y algunos textos menores. Fue su gran interlocutor. En él encontró al escritor para quien la literatura lo era todo, como para el propio Bioy, y alguien tenazmente impelido en comprender, cualidad con la que el propio Bioy se define también a sí mismo. Pero no espere el lector que en estas páginas Bioy profundice —para el lector— en el autor de *Ficciones;* tampoco nos cuenta nada que no sepa un lector de Borges: sus gustos, su poética, sus tics. También nos dice Bioy que leyó miles de libros, a novelistas y filósofos, pero esa cualidad del filósofo que consiste en querer saber y conducirnos por el laberinto de sus meditaciones no encuentran lugar en estas páginas. ¿Por qué? Es cierto: a Bioy le interesa, sobre todo, narrar; pero puesto que se trata de unas memorias, esa narración debería ser más exhaustiva porque no está determinada tanto por la forma como por los rastros evasivos de lo vivido. En todo libro de memorias la forma ha de supeditarse al examen, a la confesión, a la crónica. De hecho, aunque a veces pueda parecerlo, no es una novela ni un cuento: no; son unas memorias que no pueden serlo. Bioy quiere escribir sobre sí mismo, pero no puede salvo hablarnos de libros (a veces, listas de lo que publicaron o de lo que leyó, listas innecesarias porque no se toma la molestia de dedicar una página a ninguno de esos libros). Bioy sabe, aunque esto tal vez le pueda molestar en alguna medida, que todo lector de sus memorias espera encontrarse con Borges, y no de manera anecdótica. ¡Qué le va a hacer!: Borges forma parte de su destino. Es Borges a quien se dedica más espacio, junto con Victoria Ocampo, mujer compleja que Bioy nos la muestra, sobre todo, como mandona y malhablada. No está mal que a uno le guste lo que le gusta y le disguste lo que le disgusta, tautología que, debido a la rápida y segura identificación del placer y

el displacer, otorga a esa dialéctica un no sé qué corporal; pero creo que en un libro de memorias hay que tratar de explicarse. Nadie debe pedirle a un creador que se explique en su propia obra creativa, pero sí al ensayista o a quien revisa y cuenta su vida. Que a Bioy no le gusten Gide, Valéry, Virginia Woolf, Huxley, Ezra Pound, Eliot y Drieu de la Rochelle nos dice algo, podemos suponer algunas razones de orden estético, pero no estaría mal que las razones nos las indicara el propio Bioy. Lo mismo cuando conoce, de la mano de Octavio Paz, a André Breton en el Café de la Place Blanche: Bioy ridiculiza al gran surrealista reduciéndolo a una viñeta. ¿Por qué? Gustos y disgustos.

El librito se cierra con dos apéndices: «Historia de mi familia» e «Historia de mis libros», este último de interés para todo lector de Bioy. Libro, pues, que abre las puertas de un mundo, de un gran mundo, y nos ofrece apenas unas migajas. Un gran escritor como él no debería permitirse ser tan ligero con su tiempo. Se puede escribir con palabras sencillas, pero para penetrar en el mundo hay que ir por lo difícil.

El arte de ensoñar. Carlos Castaneda. Seix Barral, Barcelona, 1994

Noveno volumen de la obra de Castaneda, concentrada toda ella en la investigación del pensamiento mágico de los indios de México. Esta obra puede dividirse en dos períodos: el primero, que abarca los cuatro volúmenes que van de *La enseñanza de Don Juan (una forma yaqui de conocimiento)* a *Relatos de poder;* el segundo, comprendido entre *El segundo anillo de poder* y el volumen que hoy reseñamos. Como se recordará, esta obra se inicia cuando un estudiante de la UCLA (¿brasileño, peruano?) se traslada al norte de México para estudiar con algunos indios la cultura de los psicotrópicos. Allí conoce a Don Juan (todo un personaje) y el sabio antropólogo se convierte en aprendiz de brujo, en iniciado de un saber *otro:* de la ciencia a la magia, de la lógica a la analogía, de lo visible a lo invisible, de lo racional a un mundo en el que es difícil dilucidar entre lo que es real y lo que no lo es. Golpe revelador, la vida de Carlos Castaneda encontrará a partir de ese momento un filón en el que más de treinta años después aún persiste.

La obra de Castaneda es compleja y resulta difícil aceptarla en conjunto; quiero decir que es enormemente contradictoria, pero hay algo en lo que muchos de sus detractores están de acuerdo: es un literato de verdadero talento y sus libros van de la narratividad a momentos a los que no dudo en denominar de poéticos en el más alto sentido de la palabra. Al mismo tiempo es una obra preocupada por los límites del conocimiento y por la posibilidad misma de éste. En *El arte de ensoñar,* Castaneda resucita de nuevo a su Virgilio, Don Juan Matus, para que le muestre algún círculo que no fue del todo dilucidado, o una nueva vuelta de tuerca. Como ya ha ocurrido en otros de sus libros, le hace hablar según sus preocupaciones y lecturas del momento y según el vocabulario y conceptos que Castaneda ha ido elaborando en los últimos años. Si nos preguntamos si ese Don Juan es el mismo que aparece en *Relatos de poder,* será difícil que podamos responder afirmativamente: ha perdido humor y habla como un filósofo que hubiera leído cierta filosofía analítica. Le asoma incluso algo de jerga profesoral. Es excesivo, en este sentido.

Antes de hacer una crítica algo dura sobre este libro, tengo que afirmar que sus últimas cien páginas me parecen magníficas: es un estupendo relato fantástico y lo recomiendo a cualquiera que le guste la literatura. Sin embargo, el mundo de Castaneda cada vez se parece más a la descripción de una central eléctrica: está lleno de energías que van para aquí y para allá, fuerzas y contrafuerzas. Absorto en los prodigios de la brujería, ha olvidado el mundo cotidiano, el mundo de las apariencias y el mundo de los otros (en realidad, ésta es una característica general de su obra, aumentada en la segunda serie). Si el poder es importante, lo es para hacer aquí, entre los hombres, en relación a su mundo, natural y social. Castaneda ha llegado a un callejón sin salida: lleva años cargándose de energía para (como los cohetes espaciales) salir disparado de este mundo. Es una lástima, porque si su aspiración al saber estuviera dirigida un poco más de la parrilla de electrodos, al nivel de la piel, su obra habría crecido más. Alguien dirá que no es una obra de imaginación (reflexiva y narrativa), sino un documento y, como tal, determinado por los trabajos de campo... Lo dudo mucho. No digo que en México no haya tradiciones chamánicas, todo lo contrario, pero creo más bien que Castaneda se ha basado en esa confusa

y poco explorada realidad para idear un personaje de verdad real, Juan Matus. Quiero decir: real como son reales Julián Sorel o Quijote.

Quiero insistir que el fracaso de este libro no es en el plano literario sino en el filosófico. La filosofía se inicia en nuestra tradición como diálogo, una relación que supone la existencia de los otros. En la obra última de Castaneda los otros se han vuelto energía y la energía no acaba de manifestar su sentido.

Itinerario. Octavio Paz. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1993

La palabra central de este libro (también de la obra de Octavio Paz) es *diálogo,* una palabra que está en el origen de nuestra cultura y que tantas veces olvidamos en aras del monólogo. Diálogo consigo mismo y con los otros, a través de los años, sobre la suerte del hombre enfrentado a los otros hombres, en comunidad: el arte (o artesanía más bien) de la convivencia. *Itinerario* no es un libro sobre la historia del pensamiento político: un hombre analiza las vicisitudes de sus ideas (que son las de su tiempo) mirando a los hechos y a los otros, mirándose a sí mismo. En alguna medida, este *Itinerario* recorre las aventuras políticas de nuestro siglo, marcado, principalmente, por los ideales comunistas (sobre todo, por las encarnaciones de esos ideales), el nazismo y el triunfo (siempre parcial y nunca definitivo) de la democracia.

Es imposible siquiera enumerar con exactitud la riqueza de la orografía de este itinerario: su paisaje es rico y lleno de matices; pero señalaré que el libro contiene dos extensos textos donde el autor repasa, entre la autobiografía y el ensayo sobre la historia de las ideas, lo que han sido sus preocupaciones políticas, y tres largas entrevistas a las que el autor respondió por escrito. Es normal que lo inicie con algunas explicaciones sobre su temprano libro *El laberinto de la soledad* porque allí están los dos polos que definen al hombre (soledad y comunión) y que lo llevan a salir de sí mismo y buscar a los otros, entre los otros, con los otros. De esta manera, Paz inserta sus preocupaciones políticas dentro de su destino individual, de su intimidad. La carencia fundamental (ontológica, una falta de ser nos desvela) se convierte en una búsqueda que será doble: poética y política. No son lo mismo y este siglo ha tratado varias veces de confundirlas, pero tampoco son caminos antitéticos: lo poético debe insertarse en la vida política (en el amplio sentido de la palabra) para que nuestra convivencia no sea un mero automatismo pavloviano. En este sentido, cómo no ver que *Itinerario* puede y debe leerse como complemento a su reciente ensayo sobre el amor y el erotismo, *La llama doble.*

La preocupación central de este libro es la democracia y sus posibilidades (se hable de México o de otros países): ¿podrá resolver la tensión entre riqueza y marginación? ¿Entre libertad de mercado y despilfarro? La democracia, según Paz, es inseparable de la universalidad y de la modernidad: por lo primero es una ética política que supone la libre elección de nuestros mandatarios y por lo tanto niega cualquier tipo de dictadura; por lo segundo es heredera del pensamiento crítico. En este libro encontramos páginas duras sobre las limitaciones de la democracia (que deberían leer los que creen, sin leerle, que es un liberal a secas. De ningún modo: Paz cree en la doble tradición del liberalismo y socialismo, porque ambas son correctoras de sus limitaciones), pero en ningún momento olvida que no hemos inventado nada mejor, porque la democracia no es una respuesta sino el lugar de las respuestas, no hace sino que permite hacer; permite, sobre todo, la presencia del otro. Permitirlo no es incorporarlo y de ahí que el poeta y ensayista mexicano afile su imaginación para señalar limitaciones y entrever algunas salidas.

El gran olvido de las ideologías del siglo XX ha sido el hombre concreto (hecho de pasiones, de sentidos), y lo que éste olvida es su unidad fundamental, no hecha de preceptos sino de reconocimiento íntimo. Paz reclama, fundamentalmente, retomar la tradición kantiana que se pregunta sobre los extremos de nuestra condición, aliada al saber científico (cosmología, biología molecular y neurofísica): no olvidar las preguntas fundamentales, porque somos tiempo: vida y muerte. En cuanto a lo político, «¿cómo adaptar la democracia, que supone implícitamente una sociedad estática o dotada de un movimiento circular, a las sociedades modernas adoradoras del cambio?». Más claro: «¿cómo lograr que las sociedades modernas regresen, no a la inmovilidad sino a un ritmo histórico que combine el movimiento con el reposo e inserte lo

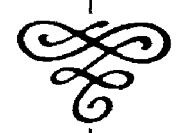
relativo en lo absoluto?». Volvemos a la soledad y a la comunión, testimoniados ambos extremos en este *Itinerario*, obra de una de las mentes más lúcidas de este siglo.

Los recuerdos del porvenir. Elena Garro. Ed. Siruela, Madrid, 1994

Elena Garro (México, 1920) es autora de una obra de gran interés, dividida en narración (cuento, novela) y teatro. En el primer género hay que destacar esta novela que ahora se reedita en España y que se dio a la prensa por primera vez en 1963, *La semana de colores* (cuentos), *Andamos huyendo Lola* (1980) y las obras de teatro *Un hogar sólido* (1958), *La mudanza* (1959). *Los recuerdos del porvenir* es una obra que sorprendió por su madurez y la calidad de su prosa: una escritura que tiende a las imágenes poéticas sin caer en ningún momento en la poetización de la prosa. Es, probablemente, una de las grandes obras de la narrativa mexicana, tanto por su equilibrio formal, por la calidad de su escritura como por el lugar pionero que ocupa en las letras de México. Fue una puerta que, inmediatamente, iban a atravesar otros novelistas, y no sólo de su país.

Centrada en la vida del pueblo de Ixtepec, en tiempos de la revolución mexicana y de la guerra de los cristeros, esta obra es, también, un relato de la fatalidad amorosa. Los personajes de *Los recuerdos del porvenir* giran alrededor de la historia: Calles, Obregón, porfiristas católicos y revolucionarios ateos («los unía la voracidad y el origen vergonzoso del mestizo»), generales y cristeros; pero la historia más que hacerlos los deshace y transcurren sobre las páginas como un poco de polvo en mitad de la tarde. Es crónica de la historia y al mismo tiempo crítica. Hay que destacar la profundidad de ciertas observaciones políticas. Pero el sentido del libro no es tratar la Revolución, aunque esté situado en ella, sino un espacio, Ixtepec, que acaba siendo el espacio de la novela. El tiempo de esta novela, más que transcurrir parece dar vueltas en un lugar alucinado. Escrita en primera persona, desde el principio parece que el pueblo se recuerda a sí mismo con todos sus habitantes; pero finalmente vemos que esa memoria puesta en pie viene de Luisa Moncada, la amante del general Francisco Rosas, quien mató a sus hermanos. La memoria es Luisa convertida en piedra. La piedra es la imagen de la inmovilidad, de la duración también: Luisa se convierte en piedra por la tensión de la historia y las paradojas de las pasiones. Esos mundos contrarios deshacen el tiempo y al deshacerse, al perder realidad, se vuelven piedra. Esa piedra habla: «Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos».

J. M.



Los libros en Europa

Rimas I (Doscientos sonetos). Lope de Vega. Edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez. Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid, 1993, 677 páginas

En una edición de estas características, merece reseña especial el hecho de que el rigor académico más estricto haya conseguido presentarse ante el lector con un gesto agradable. El mérito, por supuesto, hay que atribuírselo en última instancia a Lope, pero, tratándose de una edición crítica, el clásico no tendrá inconveniente en dejarle el protagonismo a quien ha cuidado su obra no sólo con mimo sino con tan buenas maneras.

Felipe B. Pedraza habla de la obra de Lope como si hubiera estado detrás del Fénix mientras el poeta escribía cada verso, como si le hubiera servido de secretario y así hubiera tenido la oportunidad de leer antes que nadie, archivar, ordenar, relacionar, poner en duda autorizadamente o incluso corregir pruebas con más tino que el mismo autor. Agradecido debe estarle Lope, como se lo estamos sus lectores, por la tarea que se ha dado el estudioso y editor para ofrecernos los sonetos de sus *Rimas* con eso que fríamente se llama «aparato crítico» pero que en este caso podríamos considerar más bien la trastienda (creativa y editorial, personal e histórica) de cada verso y cada palabra. Una trastienda revuelta y laberíntica en la que Pedraza se mueve como por su propia casa.

Los doscientos sonetos que contiene este primer tomo de las *Rimas* son los que Lope publicó inicialmente junto a *La hermosura de Angélica* en 1602. La poesía lírica aún no tenía entidad pública suficiente como para presentarse sola ante el lector, y debía salir a la luz como complemento de una obra más «seria»: un poema épico, en este caso. Posteriormente, el autor amplió el número de composiciones hasta dar al libro forma definitiva, y ya independiente, en 1609, con la inclusión del *Arte nuevo de hacer comedias.*

Pedraza ha partido de las ediciones que el mismo Lope controló, y ha fijado los textos en la versión más cercana a lo que debió ser la voluntad del poeta madrileño. Para ello ha discutido cada detalle con todos los editores que a lo largo de cuatro siglos se han ocupado de este libro. El «aparato» resulta, lógicamente, caudaloso, pero nunca inoportuno. Las notas que acompañan a cada soneto se fundamentan en la amplia introducción y la prolongan pormenorizadamente, a la vez que aportan ilustraciones y referencias tanto de nuestra literatura clásica como de sus fuentes grecolatinas y de sus resonancias en siglos posteriores.

La distribución de las distintas componentes textuales entre las páginas —notas, antecedentes, variantes, texto propiamente dicho— resulta lo suficientemente clara para permitir también leer los poemas de Lope cómoda y aisladamente. Leer a Lope siempre es un ejercicio saludable de recuperación de nuestra memoria lírica. La mezcla de tradición petrarquista y de insobornable vitalidad fabuladora, autobiográfica y hasta prerromántica, produce en la lírica lopesca un efecto literario inusual en su época. Casi por primera vez, y desde luego por primera vez con tanto acierto, el poema amoroso deja de ser tópico, referido a un modelo teórico, y se enreda, con tópicos y todo, en el reflejo expresivo de la experiencia concreta. Adelantándose a Darío, para Lope la mejor musa era la de carne y hueso.

Como ocurre con los autores fundamentales de nuestro clasicismo —y de cualquier clasicismo—, en Lope se sintetiza y se conjuga no sólo toda la literatura anterior, sino toda la que iba a venir después. Y ese fenómeno se produce especialmente en su poesía lírica, de la que este libro constituye una muestra ejemplar.

Pedro Provencio

La divina Sarah. Una biografía de Sarah Bernhardt. Arthur Gold y Robert Fizdale. Traducción de Javier Ruiz Calderón, Paidós, Barcelona, 1993, 357 páginas

Vivió bastante como para ser comparada con Rachel y con Greta Garbo. Recitó ante Víctor Hugo y actuó en el cine mudo. Inventó la figura de la actriz directora y empresaria de teatro. Fue la primera en recibir la Legión de Honor. La insultaron durante el asunto Dreyfus y un millón de franceses acompañaron sus restos mortales. De su arte nos quedan unas cuantas fotos, unos afónicos discos de fonógrafo, unos defectuosos metros de celuloide. Hizo un repertorio que, salvo la tragedia clásica barroca, ha pasado al museo del teatro. Su gusto era anticuado, se ancló en el tardío romanticismo francés e ignoró el teatro europeo de su tiempo. Quizás hoy nos resultara insoportable su actuación, pero no podemos dejar de verla como un animal fascinante, de raza única, con ese algo de divino que todos tenemos y que pocos son capaces de mostrar.

Aparte de este perfil mítico, Sarah tuvo una vida atiborrada de sucesos, como un folletín. Cosas que le ocurrieron y que ella hizo creer que le habían ocurrido, anomalías y divinidades que se mezclaron para que enormes públicos de todo el mundo, mayormente ignorantes de la lengua que ella hablaba, la siguieran hasta la penumbra de los teatros, donde continuó apareciendo, casi octogenaria, sin una pierna, temblando de uremia, travestida de varón, siempre única y distinta.

Sarah era hija de una *cocotte* que la prostituyó precozmente, y de un señor que no le dio su apellido ni apenas la vio una vez. En el riquísimo repertorio de sus amores aparece esta figura convertida en el género masculino, a veces en forma de mujer con ropas de hombre, como tantas veces ella misma se exhibió en los escenarios. Maestros como Hugo o Richepin, colegas suntuosos como Mounet-Sully, gigolós hermosos y autodestructivos como Damala y Telleghen, viragos como Louise Abbéma, forman el mundo de los amores de Sarah, que se dirigen a su único hijo, Maurice, dispendioso y agobiado por la gloria materna, y al Público, hijo y padre, a la vez, ante el cual Sarah cumplió todas las maniobras de su seducción.

Documentadísima y vivaz, esta biografía escrita por los autores de *Misia*, nos permite convivir con Sarah, quererla y padecerla como mujer y como diosa, y como ese algo más que tienen los artistas: lograr que se hable de ellos con tanta seguridad y delirio como si no hubieran existido jamás.

El duelo en la historia de Europa. V. G. Kiernan. Traducción de Nazaret Terán Bleiberg, Alianza, Madrid, 1992, 366 páginas

El duelo, como el teatro, parece invento europeo y algo vinculado a la cultura de las aristocracias. En el duelo se ponen a prueba las virtudes nobles, el desprecio a la vida y la habilidad marcial propias de las castas óptimas. Por ello, quizá, como tantas otras costumbres anacrónicas (la misma palabra *nobleza* entendida como abstracción elogiosa) perdura hasta nuestros días en expresiones como duelo verbal, duelo artillero, duelo actoral, etc.

El rastreo de las fuentes documentales que acreditan la existencia y desarrollo del duelo en Europa es monumental. El señor Kiernan no ha vacilado en cumplirlo y nos entrega una suerte de infatigable fichero donde podemos compulsar casos, teorías, opiniones doctrinales y filosóficas, personajes de todos los ambientes, literatura de ficción, derecho penal, técnicas de armamento y cuanto usted quiera saber relativo al duelo, aunque nunca se haya atrevido a preguntarlo o no hubiera podido toparse con alguien comparable al señor Kiernan.

El duelo se apoya en una creencia providencialista (la justicia divina da la razón al vencedor) y, en ese sentido, sigue teniendo vigencia, ya que la mayor parte de nosotros considera que el mundo subsistirá gracias al parecido entre el futuro abierto y el pasado ignoto.

En demanda del Gran Kan. Viajes a Mongolia en el siglo XIII. Juan Gil. Alianza, Madrid, 1994, 474 páginas

A mediados del siglo XIII, en plena eclosión primeriza de la modernidad (cruzadas, reforma monástica, renacimiento urbano, gótico) los tártaros se consolidan como imperio mundial y nace el terror a la invasión entre los pueblos europeos. Los gobiernos y la Iglesia intentan, con misiones evangelizadoras y diplomáticas, hacer buenas migas con ese pueblo en que se mezclan la más sa-

bia tolerancia irenista, con el más refinado lujo cortesano y la más sucia y primitiva existencia cotidiana. A los mitos en boga (el Preste Juan, la Puerta de Hierro, el Árbol Seco, Gog y Magog) sucede un estudio serio y profano de la vida entre los mongoles, producto del trabajo de frailes, funcionarios y aventureros, entre los que no faltan los antecedentes de Marco Polo y Cristóbal Colón.

Juan Gil, especialista en este tipo de investigaciones sobre el contacto entre culturas alejadas (recordemos sus libros sobre los mitos y utopías en el descubrimiento de América, y sobre las relaciones entre España y el Japón durante el siglo XVI), se vuelve ahora sobre las crónicas de Juan del Pian, Guillermo Rubruc, Benito de Polonia y Ascelino, ofreciendo una antología de textos a la cual precede una cumplida explicación del momento histórico en que se produjeron y una nutrida bibliografía especializada.

Gil no es historiador de profesión, ya que proviene del mundo de los estudios clásicos. Ésta es una ventaja que agradece el lector, puesto que prefiere la exposición del imaginario de una época y sus ecos en nuestro interés actual, antes que la lectura supuestamente científica de los restos del pasado, que sólo se puede ordenar metafóricamente con un preciso trabajo de imaginación.

Consecuencias de la modernidad. Anthony Giddens. Traducción de Ana Lizón Ramón, Alianza, Madrid, 1994, 166 páginas

Sociológicamente, la modernidad ha sido caracterizada por Giddens a través del Estado-Nación, el uso generalizado de combustibles inanimados y la mercantilización del trabajo y el salario (economía capitalista y, hoy, industrial o posindustrial). Pero, asociadas a estas características concretas, hay algunas categorías mentales de parigual importancia: la unidad del tiempo y del espacio (únicos, universales, lineales, vacíos e incesantes) y la universalidad de todos los fenómenos (unificación de horarios y almanaques): todos los hombres tenemos la misma historia y, en principio, curiosamente, el mismo pasado. Pero hay algo más: el futuro es objeto de pronóstico e integra nuestro presente, lo cual confunde las clásicas distinciones entre utopismo y realismo.

Llevadas a sus extremos, estas líneas de acción nos han entregado un mundo basado en la institucionalización de la duda, lo que amplía el ancho de la pluralidad admitida y la tolerancia. Paralelamente, han aumentado su faz arriesgada, amenazante y peligrosa. El saber laico no tiene fundamentos estables y, en consecuencia, genera crítica e incertidumbre. No podemos justificar racionalmente nuestro compromiso con la razón.

Estamos a punto de cumplir la petición de Stephen Hawking: tener memoria del futuro. Ello significa que también lo hemos de compartir. La modernidad, entonces, no es un mero acontecimiento atinente a la Europa tardomedieval, occidental y urbana, y su secuencia. Todo el mundo es hoy moderno y lo moderno es mundial. Tanto, que hay quien se da el lujo de confesarse cansado y harto, y optar por la posmodernidad.

Giddens toma por la vía del medio. Ni acepta acríticamente el legado de la Ilustración (no podría hacerlo, estrictamente) ni se revuelve contra lo moderno pidiendo un retorno a las seguridades filiales de la religión. Ya sabemos que el regreso de los dioses es decepcionante: se reduce a mera vuelta de los hechiceros. No vuelve Odín, vuelve Hitler.

Si los riesgos y peligros de la modernidad se han mundializado (armas nucleares, degradación de la biosfera, tráfico de estupefacientes, sida, etc.) también las actitudes ante ellos han de ser mundiales. Y ése es el desafío moderno: recoger la herencia ilustrada y llevarla hasta la racionalización del mundo, uno solo, habitado por una especie que se reconoce tal y encara la restauración de su planeta.

Prometeo encadenado. Estado y educación superior en Europa. Guy Neave y Frans van Vught (editores). Prólogo de José Joaquín Brunner, traducción de Alcira Bixio, Gedisa, Barcelona, 1994, 414 páginas

Los ensayos reunidos en este volumen colectivo tienen como tema común el examen y evaluación de la educación superior gestionada en la Europa occidental a partir de 1970. Es un período caracterizado por la intervención estatal, la orientación estimulada hacia las carreras técnicas y la búsqueda de una mayor eficacia administrativa. Los resultados han sido cuantificables, pero

algunos aspectos del sistema están siendo reformulados, sobre todo el papel del Estado como director educativo, que se traduce en un rol de evaluador y gestor presupuestario. Es la sociedad la que (se) educa más que recibir educación del Estado.

Diversos especialistas abordan problemas localizados en Bélgica, Alemania (entonces Federal), Finlandia, Francia, Irlanda, Italia, Holanda, Noruega, Suecia y Gran Bretaña, ampliándose, por estudios comparativos, el panorama a América Latina, Estados Unidos y Australia.

La neurosis del poder. Piero Rocchini. Traducción de Ricardo Artola, Alianza, Madrid, 1994, 155 páginas

Rocchini es un psiquiatra que trabajó como tal en la Cámara de Diputados de Italia. Trató a numerosos políticos (los trató en el doble sentido de la palabra) y realizó algunos trabajos de encuesta. El resultado es este libro, donde intenta una caracterización psiquiátrica de la tipología política italiana.

Más que de neurosis, como promete el título, se trata de una psicosis del poder. El político italiano es una personalidad infantiloide, pregenital e insegura, que busca en el partido a una madre que lo proteja y lo defienda de un mundo que prefiere ignorar, como ocurre con el psicótico, que no puede articular el nombre del padre.

Esta situación genera una serie de comportamientos corporativistas, sometidos a un liderazgo muy personal y fuerte, al encierro del dirigente en el colegio electoral y los medios de comunicación, que llevan a la búsqueda inconsciente de un castigo público por un delito cometido desde su alta dignidad social (el delito de guante blanco o cuello duro) y, por fin, a la formación del «síndrome di Pietro»: el temor a que venga el padre y los castigue por su mala conducta (di Pietro es el juez que encabeza el movimiento de *Manos Limpias*).

Rocchini destaca como practicón y encuestador más que como teórico. En este terreno comete algunas simplificaciones y esboza ciertas vaguedades. También es un tanto prepotente su creencia de que un buen tratamiento psiquiátrico puede acabar con los males de la política, Sadam Hussein incluido, con su guerra de golfos. Lo más interesante del texto es el retrato-robot que hace el psiquiatra de una sociedad que ha institucionalizado sus malestares mentales, en lugar de superarlos, como, según Rocchini, pasa en Estados Unidos, el ejemplo opuesto de una política hecha a partir de la madurez y que pone a prueba el talento del dirigente para competir por un lugar, solucionar problemas concretos y dejar de lado la política como medio personal de promoción, aceptando el desafío de una dura profesión pública.

La meditación de Rocchini recuerda, una vez más, el esquema de Umberto Eco: Italia es una familia sin padre, con una madre (la Iglesia), muchos tíos (los políticos) y algunos padrinos (los *bosses* de la Maffia y la Camorra). Por eso se ha convertido en cuna del corporativismo y, cuando decidió demandar un líder paterno, apareció el prototipo del dictador contemporáneo, Mussolini.

La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea. Umberto Eco. Laterza, Roma, 1993, 423 páginas

Como en todas las cosas humanas, en el lenguaje se dan la realidad de la imperfección y el fantasma de la plenitud. La imperfección nos humaniza como conciencia de la falta pero, a la vez, nos resulta insoportable y buscamos la completud. Sobre este asunto de la lengua perfecta o primordial, la relación entre las lenguas, lo traducible/intraducible de ellas y la historia del mundo como ordenada crónica de esta variedad unitaria, hay una bibliografía agobiante, a contar desde la monumental obra de Arno Borst, *La torre de Babel*.

Eco se hace cargo de esta abundancia y se complace en ella. Sabemos que su cultura es pavorosa y obedece a un orden implacable. Aquí la deja correr con amenidad, se detiene en los artilugios de los lingüistas artificieros y exhibe la coquetería de un italiano áulico trufado de oportunas ironías. Sabe, y lo anota a cada momento, que la materia abordada es apasionante y falsa, como todo lo que intente dar al lenguaje humano esencias definitivas.

La lengua perfecta ha sido hallada, pretendidamente, en: las lenguas históricas a las que se atribuyó una mística perfección (el hebreo, p. ej.); las supuestas lenguas originales, sometidas a un proceso de reconstrucción; los idiomas artificiales, como el analítico de Wilkins, el volapük o el esperanto; y las lenguas mágicas, efables en tanto místicas y que sirven para la iniciación pero no

para la comunicación, porque instauran un saber a la vez que lo oscurecen. También podríamos pensar en la llenez de signos no verbales, como la música, los ideogramas, los hieroglifos y los gestos, todos ellos tal vez inmediatamente universales.

En el mito de la lengua adánica, que, según cabe suponer, compartían Adán y Dios, está la fantasía del realismo posterior: el mundo es un sistema ordenado de objetos y todos ellos son efables, de modo que podemos pensar en una lengua única y universal que se corresponda con aquel orden. El realismo cree que la palabra representa al mundo ya constituido. Pero, en contra, la tradición simbolista (órficos, platónicos, alejandrinos, cabalistas, etc.) observa que el lenguaje es también una familia de objetos y que la palabra constituye al mundo al tiempo que se constituye en el acto del decir.

Hay, pues, un fantasma mayúsculo en todo acto de lenguaje (que se patentiza en las privilegiadas situaciones de la traducción): la existencia de *una lengua de las cosas mismas*, metalenguaje primordial y final, causa y objetivo de los lenguajes peculiares, en el cual se recupera la perfección perdida de la lengua adánica, acaso una comunicación no verbal pero sí articulada, entre el Creador y su, por entonces, Única Criatura.

El simbolismo admite que la historia humana es producto de una pérdida fundacional, irrecuperable y mítica: la lengua ideal, sin realidad histórica, a la que alude Vico, la misma que inquietó a Leibniz, justamente, porque no podía recuperarse ni siquiera por medio de la filosofía, ciencia de los principios.

La historia, entonces, podría concluirse con Eco, es la crónica de una pérdida (la lengua sacra y única) que se convierte en restauración (todas las lenguas se reabsorben en una sola) por paradójica mediación de la dispersión babélica. No olvidemos que Hegel vio en la torre famosa el símbolo del progreso, es decir una construcción indefinida y de meta evidente e ilusoria (el cielo), que es la cifra de un Estado ético y laico, único y universal, infinitamente perfectible, en el cual caben todas las naciones. Tal vez, como pensó el árabe Ibn Hazn, la lengua original consistía en un semillero de lenguas virtuales. Era única pero comprendía a todas.

Los positivistas intentaron dar a este origen único una fórmula biológica y la andan buscando todavía. Los románticos creyeron que cada lengua tiene un genio nacional y propio que estructura su formalización, su *Sprachforme*. La perfección, como discurre Charles Nodier, es la pluralidad. Los inventores de lenguas artificiales chocaron con que éstas carecen de habla, de metalenguaje y, por lo menos, de cuerpo y de poesía. Todo lenguaje es, como quiso Borges, una clasificación arbitraria y conjetural (finalmente: poética) del mundo, su revelación como invención, cabe agregar.

Eco rescata el mito de Babel y considera frustrados los intentos de conciliar perfección y lenguaje. Somos los herederos de la torre, seguimos construyéndola, creyendo en un cielo definitivo e inexistente, hablando cada cual como puede y entendiéndonos, por momentos, o creyendo que nos entendemos.

Atenea negra. Las raíces afroasiáticas de la civilización clásica. Martin Bernal. Traducción de Teófilo de Lozoya, Crítica, Barcelona, 1993, 508 páginas

Bernal, aunque profesor de historia china, se interna en los orígenes de Grecia vindicando el derecho de los aficionados a hacer grandes hallazgos. En el campo «invadido» cita los casos ilustres de Schlieman y Ventris. El objeto de su trabajo (del cual éste es el primer volumen) es mostrar que la cultura griega no es aria ni original, sino resultado de las migraciones egipcias y semíticas recibidas en el Egeo tres o cuatro mil años antes de Cristo.

Las opiniones dominantes en los últimos dos siglos van en contra. Bernal las encuentra sustentadas en el racismo eurocéntrico y en los intentos de la Iglesia, de borrar toda huella egipcia, oriental y judaica del cristianismo. Ambas corrientes coinciden, sobre todo en el siglo XIX y su desarrollo de las teorías sobre la pureza de las razas, su desenvolvimiento relativo y la superioridad o inferioridad mutuas. A ello se unió cierto progresismo, que vio en la raza aria la portadora del ideal dinámico o moderno de sociedad, opuesto al modelo estático e inmóvil de sociedad tradicional arcaica, hegemónico fuera de Europa. En los años veinte de este siglo empieza la revisión, concediéndose gran importancia a la civilización fenicia, inventora de la escritura alfabética.

Así, Bernal nos muestra asiatizados o africanizados a Orfeo, Atenea, Dionisos y otros personajes que tenemos

por la emblemática de la Grecia clásica. A través de una telaraña de etimologías y rastreos comparatistas, llega a pensar en una protolengua de la cual surgirían las indoeuropeas y las afroasiáticas. El Yahvé hebreo, Dios universal del cristianismo, resulta ser el egipcio Seth, y las prácticas de la halconería y el toreo vienen de Asia Menor al Mediterráneo.

El libro es provocador y denso. A menudo, el profano se siente perdido en un laberinto conjetural, pero así es el pasado, tanto más conjetural cuanto más remoto. Nuestro pasado cambia de signo al revisarse. Nuestra historia es muchas historias, no todas leídas, aunque sí, suponemos, escritas. Las culturas resultan de trasiegos, vagabundajes y mezcolanzas. Al discutir con doscientos años de estudios clásicos, Bernal nos vuelve a mostrar la vitalidad de ese pasado y la obligada inestabilidad de nuestro ser histórico.

El último gatopardo. Vida de Giuseppe di Lampedusa. David Gilmour. Traducción de Javier Lacruz, Siruela, Madrid, 1994, 242 páginas

Carente de anecdotario externo, la vida de Lampedusa tiene la curiosidad de lo anómalo. Ambas calidades, que no suelen juntarse, explican que este escritor siciliano (1896-1957) haya trabajado en su obra, prácticamente, sólo los últimos tres años de su vida, y que su novela *El gatopardo,* una de las más célebres y leídas de este siglo, haya quedado inédita a su muerte, sin que aún sepamos si dar crédito a la edición revisada por Bassani (1958) o al manuscrito exhumado en 1986.

Último de una familia principesca venida a menos, don Giuseppe fue un rentista que se pasó viajando su juventud y luego, leyendo y dando algunas clases privadas de literatura, en Palermo. Su experiencia en la guerra del Catorce, sus opiniones sobre/contra el fascismo, su intimidad matrimonial con la noble lituana Alejandra Wolff, atesoran unas cuantas penumbras. Su madre solía tratarlo en femenino (una hermanita mayor había muerto niña), él se trataba con su mujer en francés y la invocaba, a veces, en masculino. No parece que entre ellos hubiese habido trato sexual. Lo demás son las caudalosas lecturas de Lampedusa, en varias lenguas, literarias y, sobre todo, históricas.

Cuando se vio viejo y enfermo, cuando examinó la ruina de sus casonas familiares, cuando entendió —tal vez— que Sicilia era algo inmutable porque estaba muerto y se negaba a desaparecer, acometió su novela y sus relatos, demostrando, en este siglo de vanguardias y anacronismos, que se pueden construir novelas de altísima calidad con técnicas del XIX (ejemplos: Bassani, Martin du Gard, Elsa Morante, Arthur Schnitzler, Josef Roth), siempre que no se confunda de fechas el propio autor.

Gilmour ha rescatado con parsimonia los documentos que permiten indagar la especial y, al tiempo, anodina existencia del gran escritor. Para ello, hasta revolvió ruinas y halló, como en las malas novelas, papeles chamuscados durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Su trabajo es prolijo y austero. Allí donde nada se puede probar, ha preferido guardar un silencio respetuoso y británico.

Lampedusa amó a Inglaterra, porque era una isla, como Sicilia, distante y cercana de Europa, pero cuyo destino histórico no podía diferir más del siciliano. Le hubiese gustado ser como los ingleses en muchas cosas, mas comprendió que no podemos ser sino de alguna parte y de algún tiempo, aunque la historia, como sentencia Tancredi en *El gatopardo,* consiste en que todo cambia para permanecer.

Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire. Julia Kristeva. Gallimard, París, 1994, 455 páginas

Escribir sobre Proust parece un deber nacional de todo escritor francés. Pasadas las fronteras, se comprueba que es algo más: acudir a una de las referencias de mayor constancia en la literatura de este siglo.

Kristeva se encamina a Proust por diversas vías. Una es el estudio de lo que denomina «sobreimpresión», procedimiento proustiano que consiste en ordenar las sensaciones y recuerdos, ambos pasajeros, por medio de una estructura metafórica. La metáfora se sobreimprime a la memoria y lo sensible, y revela, en una asociación imprevista y momentánea de términos, la verdad de la vida, que es el arte. La vida por sí misma no es verdadera, porque la vida es unidad consigo misma: carece de autoconciencia y no puede dar cuenta de nada. El mundo existe como tal no porque esté vivo, sino porque lo

organiza una tarea estructurante. En Proust es la música, la producción metafórica, la imagen pictórica. Todas ellas conducen a algún espacio verbal, el tiempo recobrado: el tiempo del lenguaje como experiencia imaginaria. Se diferencia del tiempo del yo (de la escritura y la lectura), del tiempo mecánico (único, lineal, vacío, incesante, sucesivo) y del tiempo del Ser, la inalcanzable duración utópica.

La metáfora, por su parte, revela la profundidad misma del Ser, que es metafórica, a la que tenemos acceso indirecto, ya que el Ser, como tal, es tautológico y nada puede decirse de él. Por ello Proust instaura la categoría, así denominada por Kristeva, del *tiempo sensible*, un tiempo que sólo existe ocupado por un cuerpo articulado por el lenguaje y lugar de la memoria. En ese tiempo existen los personajes proustianos, cuya única identidad les viene de la conversación ajena, del «qué dirán» de los otros.

En otro plano, el psicoanalítico, Kristeva indaga en la omnipresente figura materna (la abuela, luego la madre del narrador): es la sombra de la falta y del amor imposible que impregna a todo el género femenino, por su extensión inabarcable, de una elocuente ausencia de identidad. La mujer está pero no es; sin embargo, no hay experiencia amorosa fuera de ella. Cuando el narrador ama a Albertine, lo hace como si ambos (él y ella) fueran lesbianas. En cada quien están las dos ciudades bíblicas, Sodoma y Gomorra, que sólo se aproximan ante un espejo secreto: la pasión, siempre, finalmente, homosexual. Imposible encuentro con la unidad (soy otro, soy yo mismo, soy una sola cosa), exhibe su doblez trágico y sadomasoquista: su modelo es la denegación materna, base del tabú. Puede dar goce y horror, pero nunca otorga placer. Los placeres se hallan en la vida olvidable: la buena mesa, las diversiones, el confort.

La madre, que está en todas partes y en ninguna, condiciona este mundo que dominan el desplazamiento y la metaforización. Proust escribe transustanciando, como ocurre con la sagrada especie de la hostia en la consagración católica (transcrita en clave estetizante desde el modelo wagneriano del *Parsifal*). Toda escritura es traducción, ya que los nombres son impropios y su objeto es una distancia absoluta (la madre, otra vez). El artista es quien logra prolongar la infancia, ahuyentando, a la vez, la muerte y el sentido, y extendiéndose en el Tiempo, que es suyo y universal.

Interesante es el rastreo filosófico que hace Kristeva en las posibles fuentes de Proust, enfatizando su relación con los románticos alemanes, Schopenhauer (el filósofo wagneriano) ante todos. La esencia del mundo como imaginaria y la creencia como hipnosis de la inteligencia, de allí provienen. Tal vez exagere la autora al querer apartar a Proust de Bergson y aproximarlo a Heidegger. También discutible es su noción del amoralismo proustiano: Proust tiene una ética estetizante de cuño platónico, según la cual la construcción del mundo por medio del arte es un deber ser, el camino de la belleza que conduce a la verdad. También opinable es el uso de los «personajes en clave» que, según sabemos, Proust manejó con arbitrariedad documental y rigor imaginario.

En la adhesión o la disidencia, la agudeza y densidad de las consideraciones kristevianas son capaces de apasionar a cualquier lector que conviva con Proust y acepte su inagotable y enigmática riqueza.

B. M.

Los libros de los otros. Correspondencia (1947-1981). Italo Calvino. Edición de Giovanni Tesio. Traducción de Beatriz de Moura, Tusquets editores, Barcelona, 1994

Este volumen recoge una antología de cartas profesionales escritas por Italo Calvino desde 1947 a 1981 cuando trabajaba como editor de la casa Einaudi.

En primer lugar destaca la seriedad con la que Calvino desarrolló su trabajo. Inmediatamente, su valor para opinar; un valor que difícilmente cae en la soberbia porque Calvino supo otorgar a la contundencia de sus juicios una cierta sensibilidad y compromiso personal que mitigaban el peso de sus observaciones. Al mismo tiempo son las cartas de un editor (o lector al servicio de una editorial) preocupado por lograr escribir una buena obra. Como no es un autor ingenuo sino del tipo crítico que conoce los entresijos de la escritura, se observa en estas cartas cómo sus opiniones sobre los manuscritos que lee tienen que ver con los problemas que se plantea para resolver sus propias obras.

El autor de estas cartas es alguien que tiene bastante claras sus ideas estéticas (también las políticas, pero éstas van cambiando sensiblemente con los años). Es un escritor y lector preocupado por la calidad de la escritura («un maniático de los prosistas impecables»), desdeñoso con las efusiones en literatura (su modelo es Flaubert: estilo y distancia, hasta donde esto es posible), hasta el punto de que responde ante alguien que habla de su «frialdad de témpano»: «Sería el mejor elogio que jamás me hayan hecho». Pero no hay que engañarse: son su espíritu irónico, su amor por la perfección y su desdén por la gravedad los que le dictan esta *boutade*. Calvino no ignoraba que el témpano es una cristalización, y que, sin embargo, en su propia obra hay movimiento, fluidez. Veía en la falta de cuidado por el lenguaje uno de los grandes peligros por los que está pasando la humanidad. Y de aquí deducimos su amor a la perfección, su cuidado crítico de las palabras en una actitud moral. No toleraba las novelas en forma de diario, tenía hostilidad hacia el *Bildungsroman*, y hacia las obras en las que figuran artistas, escritores, actores y todos los problemas de este tipo de personas en cuanto a sus oficios (así que detestaría a Lawrence Durrell y no digamos a Henry Miller). Su noción de autor (heredera de Croce) era precisamente que no existía detrás de la obra, porque el autor es un momento de la obra. El autor fuera de la obra «es un dannunziano o un fanfarrón». No le gustaba Faulkner por algunas de estas razones: su dramatismo: «es de los que quieren montar tragedias cósmicas que ríase usted de Sófocles». Tenía pasión por Stevenson, en el que destacaba su poesía al tiempo que su «espíritu pedagógico». Aunque el mundo literario que circula por estas cartas es casi exclusivamente italiano por determinación de su labor editorial, hay menciones a algunos escritores extranjeros. En 1963 menciona a Camilo José Cela: «es de los que quieren que los traten como a Dios padre, se da muchos aires, y seguramente fastidiará a todo el mundo. Una de las personas más vacuas e insoportables de la literatura internacional».

En una carta de 1964 define los tres elementos principales que busca en una posible obra: 1) si tiene un lenguaje; 2) si tiene una estructura; 3) si muestra algo, a ser posible nuevo. Todos estos rasgos no definen a un lector ideal (líbrenos la literatura de tales engendros), sino parcial; pero hay que sumar inmediatamente a esa parcialidad otros epítetos: gusto, inteligencia, amplitud de referencias culturales. Calvino es un lector que por ser un escritor a la búsqueda del libro, es parcial, pero es un lector lúcido y penetrante. Uno de los mejores de esta segunda mitad de siglo. En 1966 confiesa: «Cuanto más envejezco, más exclusivos se vuelven mi amor por la geometría y mi fastidio por la fisiología». Son palabras mayores (y algo terribles) que sólo un examen de su obra —que no tiene lugar aquí— podría dilucidar, pero las quiero señalar por lo que revelan.

En cuanto a la política, estas cartas muestran que Calvino no estaba de acuerdo con el realismo socialista. Su amor a la literatura se lo impedía; pero sí tuvo debilidad por la literatura realista, testimonial («Novela de fábrica») en la que se daba cuenta de la sociedad proletaria, los comités, sindicatos, etc. Calvino fue comunista (¡nadie es perfecto!), pero con los años cada vez fue más consciente de sus errores históricos. Esto apenas si es visible en estas cartas, pero sí rastreable.

El libro arroja mucha luz sobre el propio Calvino, sobre su obra literaria (vista desde el taller) y sobre una etapa de la literatura italiana.

Comedias. Lope de Vega. 6 volúmenes, edición de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Biblioteca Castro, Editorial Turner, Madrid, 1993

La edición de estas primeras sesenta comedias de Lope de Vega (Madrid, 25.XI.1562-27.VIII.1635) está llevada a cabo por Jesús Gómez y Paloma Cuenca, quienes se han basado en ediciones acreditadas o, en los casos afortunados, en los manuscritos. Cada volumen da noticias del asunto de cada obra y la cronología y ediciones en que se han basado los editores, y en el primer volumen se extienden algo más en las características de la comedia nueva, inaugurada por Lope como creador del teatro nacional. La edición continuará hasta completar las comedias de Lope, un proyecto realmente titánico y elogiable, tanto por su empeño como por la calidad de la edición.

La obra de Lope es ingente y desde el principio ha originado confusión a la hora de las atribuciones. El primer volumen, que recoge sus obras, se hace sin su consentimiento y como respuesta al éxito de su teatro; es de

1604 y siguieron saliendo hasta que Lope toma las riendas de la edición, en 1617, y hasta 1625, fecha en la que se llevan publicadas XX *partes*. Según el catálogo de Morley y Bruerton, unas 316 son auténticas, 27 muy probables y 73 dudosas.

Los editores han seguido la cronología de Morley y Bruerton. Cada volumen contiene diez comedias, el primero se abre con *Los hechos de Garcilaso de la Vega* y el último se cierra con *Los embustes de Celauro.* Jesús Gómez y Paloma Cuenca nos señalan que la mayoría de las comedias comprendidas en estos volúmenes no habían vuelto a ser publicadas con posterioridad a la colección de Menéndez Pelayo (1890-1913) y a la nueva edición (1916-1930) iniciada por Cotarelo, ambas por encargo de la Academia española.

El segundo volumen recoge diez comedias pertenecientes al período del destierro de Lope fuera de Madrid (a causa de un primer litigio amoroso, con la actriz Elena Osorio), primero en Valencia, entre 1589 y 1590, y con posterioridad en Alba de Tormes (1592-1595).

El tercer volumen lleva por fechas 1588-1595. En 1588 Lope se casa con Isabel de Urbina, con quien viviría tanto en Valencia como en Alba de Tormes. El cuarto (1590-1598), en el que predomina el modelo urbano frente a la comedia palatina predominante en los anteriores, recoge ya comedias situadas en Madrid, ciudad a la que Lope vuelve en 1596, ocho años después de su destierro. Desde que vuelve a Madrid y hasta su segundo matrimonio (con Juana de Guardo), Lope escribe las comedias que se recogen en el volumen quinto (1590-h.1598). Su primera esposa había muerto en Alba de Tormes. En este período se acentúan los temas hispánicos e históricos *(El cerco de Santa Fe* e *Ilustres hazañas de Garcilaso de la Vega, Los comendadores de Córdoba* y *Rey Bamba).*

El sexto y último volumen, por ahora, recoge las comedias de 1599 a 1600. La cronología de las comedias aquí recogidas es más dudosa y se ha prestado a mayores hipótesis, cosa bastante corriente, no solamente en las comedias sino, mucho más, en ocasiones, en la poesía del siglo de oro.

Obra completa. Bartolomé de Torres Naharro. Edición y prólogo de Miguel Ángel Pérez Priego, Biblioteca Castro, Ed. Turner, 1994

Torres Naharro y Gil Vicente representan un paso casi definitivo en la plenitud de nuestro teatro. Hubo que esperar a Lope de Vega para que la comedia alcanzara su cima, pero no habría sido posible sin estos antecedentes que no tuvieron igual en las literaturas europeas de su tiempo. Torres Naharro enriqueció el teatro al ampliar sus temas, sus recursos y formas expresivas. Es una época en la que se inicia un mayor interés por el teatro, género que aún, tímida pero imparablemente, se aleja de la tradicional dependencia de la Iglesia. Por otro lado, el teatro de principios del siglo XVI no sólo se lleva a cabo en los salones de la nobleza sino en los «corrales» que tanto éxito iban a tener algunos años más tarde.

Las noticias sobre la vida de Torres Naharro son pocas: oriundo, quizá, de un pueblo de Badajoz, se supone que nació en el decenio de los ochenta del siglo XV. Siguiendo con las suposiciones, estudiará en Salamanca como capigorrón, es decir: con capa y gorra, que era la manera que vestían los estudiantes pobres, a diferencia de los ricos que usaban manteos y bonete. No era rico, por lo tanto. Fue, según el humanista Jean Barbier, buen latinista. Viajó, como soldado, por Andalucía y Valencia y luego se trasladó a Italia fijando su residencia en Roma, donde se ordenó sacerdote y se estableció durante varios años al servicio del futuro Clemente VII. Más tarde fue protegido por el cardenal extremeño Bernardino de Carvajal y por el Papa León X. Durante estos años de más ocio que trabajo en la corte cardenalicia escribió la mayor parte de su no muy extensa obra. Torres Naharro la imprime en Nápoles (a donde se había trasladado) con el nombre de *Propalladia* («primeros dones a Palas»), 1517. Hay una edición anterior de la *Tinellaria* y se deduce del proemio del autor que ya habían salido otros sueltos no autorizados por Naharro. Es bastante probable (esta vida tan tomada con alfileres) que vivió Sevilla, en la tercera década del XVI, ciudad donde escribió sus dos últimas comedias. Pero también se piensa que pudo volver a Badajoz.

La obra de Torres Naharro se imprimió desde la fecha citada hasta 1548. En 1559 fue prohibida en el índice inquisitorial y no volvió a imprimirse hasta 1573, en Madrid. En el proemio a su *Propalladia,* Naharro expuso, debido probablemente a la influencia italiana por la preocupación teórica respecto al teatro, su preceptiva dramática, la más antigua que se conozca en nuestra lengua.

No es lugar para citarla ni siquiera brevemente. Baste decir que en ella se percibe lo que habría de ser la «comedia nueva» teorizada y dramatizada por Lope.

En cuanto a la edición que comentamos, está basada fundamentalmente en la *princeps* de 1517 a la que se han añadido los poemas y comedias no incluidos en aquélla. Por otro lado, el autor de esta edición, Miguel Ángel Pérez Priego, confiesa haberle sido de gran ayuda la monumental edición de Joseph E. Gillet, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro,* Universidad de Pennsylvania, 1943-1951. Es, pues, además de la citada del hispanista norteamericano, la edición más completa del gran dramaturgo, además de la única accesible, ya que la edición de la *Propalladia* de Menéndez Pelayo es inencontrable (1900) y lo mismo cabe decir (además de no ser crítica ni moderna ni completa) de la edición facsímil de la *princeps* de 1517 que la Real Academia hizo en 1936. La importancia, pues, de esta *Obra completa* es indudable.

Ídolos de perversidad (La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo). Bram Dijkstra. Traducción de Vicente Campos González, Editorial Debate, 1994

Este es un tema de nunca acabar, pero sobre el que todavía se ha escrito muy poco: las imágenes que los hombres se han forjado de la mujer a lo largo de los siglos. En este libro, Bram Dijkstra estudia el caso en la segunda mitad del siglo XIX, un momento en el que esa visión toma todas las características de una crisis, tal como es posible contemplar en la pintura y la literatura, además de en los meros documentos históricos. El lector español puede ampliar este tema en algunos libros, más o menos recientes, que lo estudian en distintas épocas y con perspectivas diversas: *Las hijas de Lilith,* de Erika Bornay, *Adán, Eva y la serpiente,* de Elaine Pagels, *Hombres y mujeres,* de John Nicholson, *La bella, enigma y pesadilla,* de Pilar Pedraza.

Dijkstra estudia especialmente la iconografía académica —desdeñada mayormente por la historia del arte— de ese período, haciendo algunas incursiones en lo literario. Y lo hace con una erudición admirable. Gran parte de esta iconografía tiene como tema o alguno de sus aspectos, la *femme fatale.* El rescate iconográfico es de gran valor; más controvertida, su interpretación del fenómeno y la proyección que le otorga. No le faltan razones en su crítica al machismo, sino que carga demasiado la mano sin ver que paralelamente se luchaba por esa igualdad que es hoy en día —sin que se haya logrado del todo— uno de las grandes conquistas humanas y sociales del siglo XX.

Las ideas socialistas, anarquistas y liberales, desde el siglo XVIII, son el germen, con su exaltación del pensamiento crítico, de que la mujer se fuera incorporando a la sociedad, paulatinamente, concebida por el hombre como una igual. Pero esta incorporación es la que provoca, en la segunda mitad de siglo y aún a comienzos del nuestro, un temor a la mujer que se expresa tanto en visiones donde se la representa como demonio, hueco, loca, embrujada; o bien sus contrarios: ángel, flor, enferma, decadente, desvitalizada. Sabido es que la mujer es más resistente que el hombre; sin embargo, hay épocas —ésta que estudia Dijkstra— en la que se la disminuye. En el folclore —en el gallego, por ejemplo—, el lobo, que en la vida real diezma los ganados y asusta a los pastores, es visto como bobo o tonto. La mujer, al liberarse, se convierte en una amenaza para el hombre —ciertos hombres, insisto—, porque su libertad, en vez de ser concebida como fuente de un diálogo mayor, es vista como amenaza. No es ajena a esto la sexualidad femenina. El miedo del hombre al hombre tiene, de pronto, escena en la mujer: ella se convierte tanto en la farsa florida como en el teatro de dramas sublimados que no quieren o no saben decir su verdadero nombre.

Bram Dijkstra pretende demostrar —dice en su prólogo llamando un poco a su público— «que los supuestos intelectuales de entre siglos que subyacen en la guerra contra la mujer, también posibilitaron que se pusieran en práctica las teorías sobre las razas de la Alemania nazi». Se refiere al darwinismo social, utilizado en ese tiempo para considerar a la mujer como ser inferior y que, ciertamente, fue apoyo de la ideología nacionalsocialista.

Sobre errores vulgares. Thomas Browne. Edición, traducción y notas de Daniel Waissbein, Ed. Siruela, Madrid, 1994

El lector español puede encontrar de Thomas Browne (1605-1682), traducido por Javier Marías, *Religio Medici,*

Hydriotaphia y *De los sueños*. Ahora, además, puede disfrutar de esta obra, traducida con gran competencia por Waissbein. La vida de Browne fue sencilla y, para la biografía, algo oscura: no hay grandes acontecimientos en ella. Fue médico y hombre de una gran cultura, con una fuerte formación clásica, de temperamento equilibrado, tendente a un sano escepticismo (sin hacer profesión de él) que le llevó a dudar de las ideas recibidas antes de tenerlas por buenas. Su anecdotario biográfico puede leerse en este mismo volumen, ya que su traductor ha incluido varios textos que amplían información sobre el curioso médico y escritor inglés. El texto biográfico es del doctor Samuel Johnson.

Su obra ha merecido la admiración de escritores ingleses como Coleridge, De Quincey, Virginia Woolf, y entre los de nuestra lengua destacamos a Bioy Casares y Borges (traductores, a su vez, de Browne). Borges especialmente, que lo mencionó varias veces, escribió sobre él y elogió su prosa. Browne, como nos cuenta su traductor en el prólogo, tuvo un éxito inmediato con esta obra que conoció varias ediciones y se tradujo a varios idiomas. La primera edición es de 1646, a la que seguiría la de 1650 (corregida y aumentada), así hasta la de 1672, con las correcciones definitivas de Browne.

En cuanto a la selección, reproduzco este párrafo del editor y traductor que es lo suficientemente aclarativo: «Mi selección abarca un cuarto y un tercio del texto original. Reproduzco íntegramente el primer libro, de conocimiento indispensable en su totalidad, por representar una introducción general al tema, y aclarar las ideas y creencias generales de Browne; y ofrezco luego algunos capítulos de cada uno de los otros seis libros de la obra. Al escogerlos me han guiado en parte mis preferencias personales y en parte el deseo de presentar la mayor variedad posible de ejemplos de los asuntos tratados por Browne. (...) Aparece también, en apéndice, el índice del contenido entero de *Pseudodoxia Epidémica*, tal como acompaña a la edición de 1672.»

Una sola cosa he de lamentar de esta impagable y preciosa (aunque tiene precio) edición: el que la letra de los apéndices sea tan pequeña y tenga uno que perder la vista para poder leerlos.

Diccionario de ética. Otfried Höffe, ed. Traducción de Jorge Vigil, Editorial Crítica, Barcelona, 1994

Cada día la ética despierta mayor interés y los filósofos que se dedican a ella la aplican con más intensidad a la vida cotidiana (sociedad y política). ¿Cuáles son los valores del Estado, cuáles sus límites, qué se puede permitir, cuáles son los límites de los poderes institucionales e individuales? ¿Qué podemos hacer para proteger el medio ambiente? ¿Cuáles son mis límites de acción respecto de la naturaleza? La ética ha descendido al terreno práctico de la discusión y de la vida pública, ésa que hacemos entre todos. De la preocupación por el obrar bien a los aspectos sociales y políticos de la moral: ese amplísimo campo es uno de los temas más interesantes del pensamiento actual, sin que esto niegue, en absoluto, las preocupaciones por una filosofía de carácter metafísico o de otra índole.

Este diccionario, hecho con ecuanimidad y gran rigor, viene a llenar una gran laguna en nuestra lengua. Las voces incluidas abarcan posiciones u orientaciones éticas principales, conceptos básicos de la praxis político-moral, conceptos de ética política y de las ciencias humanas. Se ha tendido a estudiar, bajo una *voz* su campo semántico que, más detallado, hubiera articulado el diccionario en exceso. También se ha tratado de dar no sólo una explicación conceptual sino histórica de la voz, señalar su problemática de fondo. Una suerte de información y comentario a un tiempo, que convierte a este diccionario en algo más que un diccionario de neologismos para términos técnicos de una determinada disciplina, sino que se transforma en un texto vivo capaz de hacernos reflexionar e ir de una voz a otra como si se tratara de un libro ensayístico. No lo es, y finalmente tenemos que salir de él a la búsqueda de las grandes obras de ética, como habrá que ir de éstas al *Diccionario de ética*, para orientarnos en más de alguna controversia. De las obras clásicas de la ética da buena cuenta la bibliografía general que cierra el volumen. Una obra, pues, indispensable, clara y bien articulada.

J. M.

Poesía escrita por mujeres

Pasión inédita. Pureza Canelo. Madrid, Poesía Hiperión, 1990

Veinte años después de *Lugar común,* libro con el que obtuvo el premio Adonais en 1970, Pureza Canelo publica *Pasión inédita,* como celebración de aquél y como íntimo homenaje a esos veinte años de dedicación a la poesía («para mí siempre inédita»). Es un libro de amor, en el que la búsqueda de la expresión adecuada no siempre resulta fácil: «y este poema / que no acierta a explicarse mejor». Testigo, partícipe, colaborador de este amor-pasión es Dios (¿deseado, deseante?), «pero Dios se enamora cuando ve este amor / caído de su cielo con atrevimiento». Dios de la palabra o de la Poesía: «Un Dios que ahora me sigue, roba y habla / como jamás lo hizo», cuyo entusiasmo «desciende a poema». Un Dios que se hace amor porque se encarna en el amante «Dios mío / que estás en su pelo / recién peinado», y deja su cielo para empaparse de humana pasión. Entonces, Dios-palabra, Dios-cuerpo, Dios-amor: en ese contexto se desenvuelve la pasión, y ésta parece adoptar la forma difusa de un desarrollo: encuentro-fusión-pelea-distancia-reencuentro-plenitud-alejamiento-soledad, cuya unidad está hilvanada por el símbolo fecundo del agua. El encuentro se produce «(...) bajo las nubes / torrenciales de noviembre puro», en un salón adonde llega ella «chorreando el pelo y la cartera», y no hay roce, sino vasos por los que «corría la tarde». Para el goce no hay «pecado a oscuras» sino el «océano nocturno y la luna» que Dios envía, y el amor es «corriente de agua dulce», corriente subterránea que «sin escaparse / (...) va del tibio heno a un pozo / y de ahí empedrada a los huertos / sin dividirse». La pelea marca una doble oposición entre mujer(árbol) y hombre(asfalto), desamor sin agua, incomprensión insuperable que se refleja en unos bellos versos: «Ahí puedes quedarte para siempre / tu cultura de asfalto / que hace a los dioses blandos / no va a saber treparme / ni aunque jugaras / viniendo para mirar desde el tronco / lo que en la copa de una mujer habita». La distancia es «no morir de sed / sino de bebiéndola vivirte» y el reencuentro amoroso, que es también un reencuentro con la escritura, «aquel torbellino antiguo donde / vivía como el pez en el agua / siendo inventora de cañas / de arpones y de un barco / cargado de gramática (...)», exigirá siempre un cómplice: el «lector hermano necesario».

Plenitud es el título de una sección que envuelve once poemas, sólo cuatro de ellos numerados y, éstos, breves y sin título. Aquí el amor es «Este temblor reconocible / (...) / en altamar madrugador» y la autora se pregunta: «Este amor ¿canta o atestigua?», aludiendo a la ambigüedad de la escritura que juega con la realidad y con el deseo del sentimiento: «Espiando tú mi pensamiento / aventuras: / canto y testimonio / no pueden separar / ave sobre velero / en el dominio mar (...)». Pero vence el deseo sobre el verdadero amor y las aves lo simbolizan: «Cruzándose el cielo / aves con ansia suben / hasta hacer de la dicha / un punto de cruz / que se borda en la tarde».

La siguiente y última sección se compone de seis poemas, numerados los dos primeros, y lleva por título *Zarpamos al amanecer.* Domina en ella un tono de nostalgia, la historia de una pasión ya sometida a la memoria: «¿Recuerdas aquellos días de mar / que olita a olaza / unía los cuerpos (...) Recuerdas lo que traía el mar / invitado a nuestro asombro (...)?». Y la soledad, huella dolorosa de la ausencia: «toda la soledad / dorándome / lo que tú has amado». El amor se resuelve así como vivencia particular, mejor: sobrevivencia, vida vivida de la que queda un libro —poesía y oración— testigo de ese «juego a dos porque / se siente la muerte».

Del amor o del agua. Laura Campmany. Madrid, Bitácora, 1993

Un libro de sonetos no es hoy algo corriente y, mucho menos, si se trata de una *ópera prima.* Más sorprenden-

te aún es la frescura y novedad de unos versos nada cohibidos por ajustarse al molde que Lope y Quevedo dominaron a su antojo. Había que atreverse y conseguirlo. Laura Campmany ha ganado el premio de poesía Feria del Libro de Madrid, de 1993, con un libro de estas características: *Del amor o del agua*, en el que demuestra tener madera de poeta, y muy buena madera. Para empezar, no es un primer libro «primerizo» sino maduro, rico en hallazgos, de calidad sostenida desde el primero hasta el último de los treinta y seis sonetos que lo componen. Es un libro que contagia energía y humor al leerlo porque refleja con fuerza el mundo original de su autora sin tomarse, no obstante, demasiado en serio. Esto no quiere decir que no sea un libro serio: lo son las vivencias, las reflexiones y convicciones que lo alimentan. Sin embargo, un carácter lúdico planea desde la disyuntiva del título por todo el libro. *Del amor o del agua* es, efectivamente, una historia de amor que se diluye, que hace aguas sin que el barco se hunda porque hay razones suficientes para seguir flotando, entre ellas la verdad y la libertad: «El amor no conoce otra virtú / que la que le confiere la verdá, / y yo, que fui sincera, cuando vi / que gozabas burlándote de mí, / dejé mi corazón en libertá, / y a quién le importa lo que hicieras tú» («Reciprocidad»). El primer soneto del libro, de donde arranca la historia, es, al mismo tiempo, una justificación de la forma y un reto: «En un soneto cabe cualquier cosa: / la tarde del revés, la golondrina / que asoló con sus alas mi oficina, / y el humo convertido en mariposa. / (...) / ¿Y dices que no cabe el amor nuestro? / si me das un papel te lo demuestro» («Soneto»). En los nueve siguientes hay apasionamiento y entrega pero también hay desazón, insatisfacción, tristeza: «Le hallé del ancho mar en la ribera / y, como a mi saludo enmudecía, / le pregunté si ya no me quería, / y en vano le pedí que me mintiera» («Suicidio»). En el soneto 11, titulado «Rutina», empiezan a percibirse ya las causas del fracaso amoroso: «A menos que me pida que le mienta, / hoy tendré que decirle lo que pasa./ ¡Cómo atreverme si su aliento abrasa / y presagio en el aire la tormenta!». Pero, incluso al desamor le está reservada una pizca de ironía: «Duele ver cómo al paso que digieres / cuanto más gordo estás menos me quieres» («Gula»). En el resto de los sonetos la temática es variada. Son originales sus críticas a la modernidad y al feminismo mal entendidos: «Para mí que este pobre siglo veinte, / de tanto como juega al escondite, / terminará perdiendo la cabeza» («Modernidad»); «Estúpida mujer, ¿de qué te quejas? / Ya has logrado por fin lo que buscabas» («Feminismo»). A veces hace una defensa de la libertad («Bandera»), de la paz («Paz») o reflexiona sobre la condición humana («Iluso»). Varios sonetos se refieren al ámbito de los afectos domésticos y familiares: el dedicado a su gata Holanda («Miau»), el que menciona la nostalgia de los hermanos («Nostalgia»), los alusivos a su infancia («Almira», «Campoamor»). En otros, la autora reflexiona sobre la vida y la muerte: «Vivir es lamentar haber nacido / cuando el dolor arrecia, y contra el viento, / se es un alma borrosa en movimiento, / apenas una sombra de lo sido» («Vivir»); «Hay quien la ve cercana y desespera, / y hay quien la solicita por despecho. / Yo no le pongo coto a su derecho: / si ha de venir que venga cuando quiera» («Muerte»); «Ayer abrí de golpe las ventanas / y estuve a punto de llorar de tanto / como en mi honor doblaban las campanas» («Presentimiento»). El carácter lúdico, que comentábamos, se aprecia claramente en dos sonetos de contenido lingüístico: «Políglotas», donde ensaya con éxito la fusión de tres idiomas, y «Cheli», escrito enteramente en esta jerga. Por último, en «Mate» el amor es como una partida de ajedrez: «Al jaque mate llego tan desnuda, / que puede que la próxima partida / tengamos que jugárnosla en la cama». Insisto en que este primer libro de Laura Campmany demuestra un talento raro en el panorama poético actual por su originalidad, su frescura y su madurez. Una verdadera delicia.

Los aparecidos. María Sanz. Excma. Diputación de Guadalajara, 1991

Galardonado con el Premio Provincia de Guadalajara «José Antonio Ochaita» en 1990, este libro de poemas no es el último publicado por María Sanz. En estas mismas páginas se comentaba hace unos meses *Desde Noviembre*, de 1992 (véase n.º 520). Si menciono este dato es porque basta revisar su trayectoria poética para darse cuenta de la seriedad y la constancia con que la autora aborda la tarea de escribir. El resultado se resume en tres sustantivos definitorios: destreza, esencialidad y contención. El libro que nos ocupa está lleno de silen-

cios, sombras, oquedades, huellas, señales de vida ausente que aparecen y se iluminan en la memoria, donde la realidad y el recuerdo se confunden. Los poemas se llenan entonces de personajes y lugares históricos: los pobladores de la ciudad de Numancia, los habitantes de una casa pinariega, el misterioso pueblo de Calatañazor, los ecos medievales de la ciudad de Cuenca, don Pedro de Mendoza, doña Jimena, incluso la frágil Leonor, esposa de otro poeta sevillano que, como María Sanz, amó las tierras de Castilla y su pasado noble. En el poema «Ordesa» se aprecia hasta qué punto el paisaje provoca una necesidad de fusión que tiene carácter místico. Tras la identificación con los elementos naturales: ave, nieve, manantial, río, los últimos versos son una invocación: «Señor, te lo suplico: / hazme mujer aquí, para que pueda / amar en alma y verso este paisaje». Nos llama la atención la prerrogativa de ser mujer para que la unidad alma-verso-paisaje se produzca. No obstante, si esa fusión tiene aquí connotaciones positivas, en «El mito de unas olas» la fusión mujer-naturaleza no llega a producirse por la falta de voluntad o decisión de algunas mujeres sometidas a los caprichos masculinos y contra las cuales arremete la autora en una crítica de significado feminista: «Hay mujeres ancladas en maridos / bravíos, y se juegan el velamen / durante las tormentas cotidianas, / dejando medio barco en el empeño.» (...) «Hay mujeres ancladas, que no quieren / navegar por océanos remotos». Del mismo modo, otros poemas tienen rasgos feministas, por ejemplo «Hombres al natural»: «Son seres grises, / inequívocamente masculinos, que lo mismo me envían / algún ramo de rosas / con cuatro plenilunios de retraso, / que intentan sorprenderme / al llegar en su lata / (léase coche) último modelo / donde se sienten mágicos». Pero el tiempo, que, como decíamos, marca un juego de presencias y ausencias, de sensaciones y seres revividos, es el tema principal de este poemario. Tiempo cuya cronología y otras señas de identidad se anulan en la memoria porque en ella se da la experiencia de la eternidad: «Es inútil, después de aquella noche, / recordar quiénes fuimos, dónde amamos / antes de ser nosotros, qué universo / puso nombre a la luz de nuestras vidas. / Y es que la eternidad llegó de pronto, / antes que el mar, antes que amaneciera» («Playa del Sur»).

Mitomanías amorosas. Elina Wechsler. Madrid, Verbum, 1991

La palabra, una vez más, se asocia con la nostalgia para rescatar del olvido todo aquello que va a morir, o que está muerto, porque el olvido tiene el silencio de la muerte. «No hay que olvidar» grita una voz femenina en la poesía de Elina Wechsler, hay que rastrear olores y sensaciones, evocar lugares y personas. «Olvido, olvido» lleva por título la primera parte y, en el poema «San Sebastián», la figura de la abuela surge desde la infancia envuelta en recuerdos de manzanilla, cuentos de hadas y princesas. Surge con su propia historia, la del amor perdido, que le contaba ella —«Tal vez por ese y otros mitos intenté ser poeta»—. Pero la historia de la abuela, al ser actualizada mediante el recuerdo, se confunde con la historia del amor presente, recientemente inventado: «No suspiras por un amor de antaño / suspiras por mí por la que inventas». Hamlet, Borges y Pessoa son otras voces del pasado que resurgen invadiendo palabras nuevas que son como «pájaros que hablan», pájaros migratorios que viajan desde lo vivido a lo viviente y a la inversa porque «El acecho del mal recuerdo / sólo reclama entierro».

En la segunda parte, titulada *Mitomanías,* esos pájaros que hablaban con voces del pasado son gaviotas que «aúllan al cielo como buitres» recordándonos que Penélope ha muerto, o son portadoras de otros mitos y leyendas: «Dicen que en Oriente las gaviotas / son almas de marineros condenados». El olvido, como un destierro, está poblado de personajes y lugares míticos: Idit, Penélope, Jonás, Eva, Adán, Edipo, Yocasta; Babel, Akaba, El mar Muerto, El mar Rojo... que a veces resucitan evocados en las palabras de Borges, en *El Grito* de Munch o en *La Memoria Roja* de Magritte, frente al cual pasan las gaviotas «sin inmutarse las alas». La cultura, por lo tanto, en un continuo recuperarse ejerce su propia salvación.

En *O nadie o siempre ellos,* la tercera parte de este poemario, la vivencia del amor presente ensombrece cualquier otro recuerdo, incluso el del amor mismo: «si alguna vez amé así / créeme, lo había olvidado». Y porque el amor es vida y a él se asocian la alegría y la esperanza es posible superar la identificación olvido/muerte —«todo es amor si se resiste al tiempo»—. Pero si el amor es capaz de modificar la percepción del tiempo desde la

subjetividad y, si no serlo, parecer perdurable, los cuerpos, sin embargo, meros instrumentos del amor, se pierden o se sustituyen: «los recuerdos que trazamos / nos verán recorrer otros cuerpos / y reirán, reirán, reirán / por sabernos profanando». En la cuarta parte, titulada «Composición», el acto de contar, relatar, rescatar se identifica con el proceso amoroso en los cuatro poemas numerados: «Nos contaremos nuestra vida a medianoche, junto al fuego, / leeremos trabajosamente el texto, / arrojaremos las leyendas otra vez sobre las llamas / y con lo que quede, / nos amaremos»; pero no deja de ser superfluo ese ejercicio ya que el pasado no compartido es irrecuperable: «los años que no compartimos / de los que nunca sabré / aunque me cuentes tu olvido». Lo que adquiere importancia es la reencarnación de lo vivido en la experiencia presente que, por otra parte, evita la condena «a un olvido necesario como el sueño»: «En ti todos los hombres / los que dejé y me dejaron, / los fantasmas, los que nunca existieron.»

La última parte de este libro contiene un solo poema, «Legado», que es un canto a la esencia femenina: «Misiones femeninas, / misiones femeninas tenaces, / legado de tu vientre, / madre, amiga. Legado de mis células. (...) Un hombre ha decidido partir a otras tierras / donde el acre olor a limones pasados / interrumpirá mis voces. / Renuncia a encontrarme en algún punto exasperado de la noche. / Andaré mi legado matriarcal por otros cielos, / sostén de migraciones, / guerra, / héroes, / y esta ternura abisal tan propia de mi especie». En resumen, la dicotomía amor (vida-alegría-esperanza) / olvido (muerte-destierro-sueño) estructura este poemario y en ella encuentra su voz solidaria la singularidad femenina.

Fisterra. Juana Castro. Madrid, Ediciones Libertarias, 1992

Este libro es un «viaje a la semilla», un regreso a los orígenes. Desde el destierro en la ciudad al campo del recuerdo. Desde la soledad del presente a la ternura de una infancia recuperada. El fin último de este viaje es la tierra —«Fisterra»—, la fusión con ella, que fue madre y ahora será amante.

Son cuarenta y nueve poemas de numeración correlativa en un libro dividido en cuatro partes —*Destierro, Memoria, Invocación* y *Regreso*—, las cuales configuran una unidad temática de gran coherencia estilística. La primera parte alude al destierro de la infancia, de los sueños y fantasmas que la nutrían y al esforzado intento por volver a ella a través de los sentidos, de la memoria, del silencio, de la palabra. La infancia es evocada desde el olvido: «No le queda ni un nombre, ni una fecha, / está tan sola ahora, tan trivial / y a la vez tan feroz ha sido el tiempo, / que vuelve a ser la niña / aquella que nutría / de sueños su extensión y de fantasmas» (I). Sólo hay indicios de aquel tiempo vivido: «esa hierba que le crece voraz en la mirada» (I); «Los aromas son tristes porque siempre acompañan un tiempo confuso del pasado» (VIII); «(...) nunca es nuevo algún perfume» (VIII); y esos indicios son la llave de una eternidad que no existe, porque el tiempo pasa inexorablemente, pero que se reclama como si la memoria fuese capaz de detenerlo: «No me dejes morir. / (...) / Sé que soy y no soy, y que el tiempo / me detiene y me reclama / discurrir sin indulto hacia la muerte. / La eternidad no existe. Sólo es / este instante, tu designio y su llave. / Una palabra. / Di una palabra sola / y viviré muriendo eternamente» (X).

En la segunda parte, precedida por una cita de Vicente Aleixandre, la infancia recuperada no es «sombra del paraíso» sino luz, aunque no siempre de connotaciones positivas: «(...) Solos, / al envés de la tierra, vuelan / dos pájaros terribles. Negros / vidrios de luz, por siempre / en un sueño caídos» (XI). Los recuerdos se vuelven ahora más concretos: el caramelo, el grito de los cerdos, el esquilo de las ovejas, el relincho de las bestias, el viaje en carro, la mujer vieja del campo fundida con la naturaleza, el sol en el campo que todo lo calienta con lujuria, la sensualidad de las siestas de verano: «Por montones / de trigo desvelábase / el tacto, su temblor / balbuciente de besos / y de muslos. (...)» (XIX). Y la tierra se convierte en el centro de la evocación por identificación: la tierra como hembra que alberga el dolor en sus raíces y no sabe llorar.

En la tercera parte esta identificación se hace mayor: «Aprendió a cultivar la soledad / en un sueño de piedras. Y supo, / en lo más hondo, / que era hija, y hermana, y madre viva / de la gloriosa tierra. / Si alguna vez, la acuchillada linde / de su amor me abre el cuerpo, / encontrarán un árbol con antiguas cortezas: / un arce o un olivo, chorreando, / como un mar verdecido, / su fres-

ca clorofila por el aire» (XXVI). Del mismo modo, se agudiza el deseo de fusionarse con ella: «(...) Sólo quiero su manto. / La vaharada blanca de su carne / fecunda. En mi boca sus zumos / amarillos. Para mi sed el lecho / de sus rendidos pétalos, desnuda. / Su granada de luz para mi saña. / Toda su sangre verde» (XXVIII). Y cuando esa fusión se consigue, esa identificación total tiene carácter y poderes milagrosos (XXIX). Los siguientes son poemas de amor entre el volcán y la muerte, la luz y la noche, el fuego y los ríos.

En la última parte culmina ese regreso a la tierra desde el destierro urbano: «Vuelvo hoy a la tierra. / Anduve, tanto tiempo, tan lejos y a su espalda, que aterida, recojo en esta hora / una luna sagrada de verdura. / Prófuga fui, y en mis desmanes / sepulté los recuerdos de la hierba / durmiendo en la ciudad» (XXXIII). Se intensifica el diálogo entre el yo apasionado y un tú a quien numerosos vocativos llaman tierra: «Tierra. / Tierra, tierra, / entera y toda tierra / de quien, cruda, vengo, y adonde, amante, voy» (XXXV). Se anima el intercambio de flujos —orina, sangre, savia—. Y de ese amor total surge la vida, el renacer como pasión: «Dejadme estar en pie. La tierra / es un útero inmenso que se ofrece / y me llama. Vuelvo / loca de amor. Sobre lo verde / devorados mis ojos estarían. / Regreso. Ahora sé qué es pasión.»

Baladas del abismo. Margarita Merino. Madrid, Endymion, 1989

Lo primero que llama la atención en la poesía de Margarita Merino es la musicalidad. No en vano sus composiciones largas y rítmicas reciben el nombre de «baladas», que proviene del latín *ballare,* bailar, y llega al castellano a través del provenzal, donde ya aludía a un largo poema de estrofas iguales que narraba en tono melancólico sucesos legendarios. También tienen sus temas algo de leyenda actualizada porque provienen de la memoria intemporal y se insertan inequívocamente en un presente inhóspito y amenazado. Legendario es el paisaje de Irlanda en «Song for Peter»: «...Reino de la Melancolía / donde habita lo verde y un tiempo detenido», no por lejano menos familiar para esta leonesa que ha debido escuchar allí la música de su vecina Galicia. Legendarias las piedras antiguas, las ruinas ilustres, el musgo y los líquenes que ocultan las letras esculpidas. Legendaria, en fin, la lluvia fina sobre los valles y las cimas.

La primera sección de este poemario se titula *Obertura de amor y de muerte* y, en su primer poema, «Nocturno de agosto», suenan los oboes y las cítaras, el tañido del timbal, las gaitas y los tambores, la trompeta, las flautas y el violín, música viva que no puede ocultar la muerte y la destrucción, música anunciadora de catástrofes y pesadumbre. La sensación de pérdida —del amor, de la naturaleza, de la juventud— late en todo el poemario pero es contrarrestada por un ansia de vivir que trasciende a la experiencia inmediata: la rebeldía, la pasión, la solidaridad son sus acólitos. En «Apunte sobre Emma», la autora rinde un cálido homenaje al personaje de Flaubert y se dirige a ella, no como a la mujer literaria amada y manipulada por los hombres, sino como a la amiga engañada, víctima del abandono y de una muerte espantosa. «De ti dijeron, Emma, que poseías ese algo / femenino que puede inspirar todos los versos / que se escriban, que eras «ella» en todas / las novelas: presencia turbadora insuflando / eternamente sentimientos de posesión / que luego te encadenan...».

En las siguientes secciones, *Baladas antiguas* y *Otras canciones* encontramos otros poemas de solidaridad femenina: «Dama en balaustrada», «Lamento de la hermosa prisionera» y «Canción de la asistenta» son algunos de ellos. En este último la autora reivindica el mérito de estas trabajadoras en la sombra: «Es hora de citar a las sacerdotisas grises / oficiantes eternas de las tareas sin gloria». En «Retrato de Menina», poema que habla de su hija de cinco años, se pregunta por el futuro que legamos a los niños, lamentándose de nuevo por el deterioro de la naturaleza: «Pero cómo será el mundo sin los bosques / que talamos, el mundo sin los valles / que anegamos, el mundo sin los montes / que incendiamos...».

Y ya en la última sección de este poemario, *Quien nunca he sido,* sin duda la más íntima y personal, la autora abunda en el tema de la infancia irrecuperable, de la libertad soñada y de los deseos no cumplidos. «Acaso todo esté perdido» —dice en el «Epílogo»— (...) «Porque entre estos restos de lo que tuvo vida, / entre los testimonios de abandono que mece el oleaje tan sombrío, / encuentro los fragmentos de deseos que nunca se cumplieron, / veo emerger flotando unos segundos desorde-

nada y yerta / toda la pesadumbre de mis antiguas pasiones revueltas entre la tempestad.»

El escriba de mirada fija. Elizabeth Azcona Cranwell. Editorial Fraterna, 1990

> No hay una relación necesaria entre
> el amor y los hijos, pero sí la hay
> entre el amor y la creación.

Con esta cita se inicia el poemario de Elizabeth Azcona Cranwell, poeta argentina de excelente pulso poético, que no se conforma con la realidad sino con lo que ve a través de su mirada fija de escriba. Su libro es, todo él, un homenaje a la palabra, instrumento mágico del escriba, el cual explora más allá de lo que hay, más allá del destino y de la memoria mientras va «sacando los monstruos que se pegan / a la raíz del alma» («Perfiles del ángel») y transformándolos en palabras.

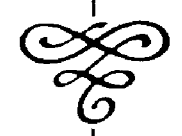
La palabra es plegaria que ilumina los secretos de la tierra («Palabra y plegaria») y, por eso, se asocia a la luz: «Tierra, cerco de la palabra. / ¿Es que importan las fuerzas o las formas? / Mientras la vida muere contra el mundo / salva una luz y algún despojo del silencio / ajeno a la materia y sus leyes de polvo» («Algún veneno ardiente»).

Hay en este poemario amor y amor perdido, ausencia, nostalgia y dolor: «No pienses que el amor es todo / salvo cuando nos falta» («Hábito terrestre»). Hay también preguntas sobre el destino, sobre el sentido de la vida y la muerte: «¿Qué son las flores? / ¿Un júbilo del sol? / ¿Los dardos de la tierra? / ¿O una pregunta de los árboles por el sentido de sus frutos?» (en «Destellos»). Hay añoranza de Dios: «Dios añorado como la tierra más extraña, / tristemente piadoso, / soberbio, reclamado, / escandalosamente ajeno» (Hábito terrestre). Pero sobre todo hay amor a la palabra, justificación última de la poesía y de la creación: «Podremos inventar otro cuerpo / algún destino de aire más durable / pero es el verbo como en el principio / lo que se hace morada / y Dios comprende que el silencio no basta» («Apenas una dádiva»). La palabra es refugio o morada pero, principalmente, es goce y ámbito de la libertad porque, contrariamente a los sentimientos que invaden la memoria, la palabra es «un fuego que consume las cosas» («Esa venganza estéril») y, por lo tanto, es aliada de lo fugaz: «Se ha vuelto peligroso el goce puro, / elogiar el instante es alabar la fuga de todo lo viviente» («Aguas de castigo, I»).

La poeta se adentra en ese goce del instante y explora la palabra en las múltiples formas que le ofrece la poesía. El libro se compone de poemas largos —«Para vestir la desnudez del habla, Linajes y rendiciones»—, de breves «Destellos» o de «Hai-kú», así como de poemas polifónicos —«Coloquios en las calles del mundo»—, y de otros que adoptan ritmos de plegaria u oración —«El escriba de mirada fija»—. Diversidad formal, por lo tanto, que no resta unidad al libro y sí reclama la libertad del decir y del cómo decir, al mismo tiempo que reivindica una necesidad muy femenina del decir:

> Dejadnos en paz,
> en paz.
>
> Dadnos unas horas del día
> para vestir la desnudez del habla,
> para dejar desnuda toda la palabra,
> todo acto de amor,
> para decir, para gritar,
> para tirarnos a la pasión como los náufragos al pan.
>
> («Para vestir la desnudez del habla»)

Paloma Lapuerta Amigo



UNA ESCRITURA PLURAL DEL TIEMPO

ANTHROPOS

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

Investigar los agentes culturales más destacados, creadores e investigadores. Reunir y revivir fragmentos del Tiempo inscritos y dispersos en obra y obras. Documentar científicamente la cultura.

ANTHROPOS, Revista de Documentación Científica de la Cultura; una publicación que es ya referencia para la indagación de la producción cultural hispana.

Más de 100 números publicados desde 1981

SUPLEMENTOS

Suplementos Anthropos es una publicación periódica que sigue una secuencia temática ligada a la revista **ANTHROPOS** y a **DOCUMENTOS A**, aunque temporalmente independiente.

Aporta valiosos materiales de trabajo y presta así un mayor servicio documental.

Los **SUPLEMENTOS** constituyen y configuran otro contexto, otro espacio expresivo más flexible, dinámico y adaptable. La organización temática se vertebra de una cuádruple manera:

1. Miscelánea temática
2. Monografías temáticas
3. Antologías temáticas
4. Textos de Historia Social del Pensamiento



Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: mensual
(12 números al año + 1 extraord.)
Páginas: Números sencillos: 64 + XXXII (96)
Número doble: 128 + XLVIII (176)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA: 6 %)	7.295 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.900 Pta.
Por avión:	
Europa	9.500 Pta.
América	11.000 Pta.
África	11.300 Pta.
Asia	12.500 Pta.
Oceanía	12.700 Pta.

Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: 6 números al año
Páginas: Promedio 176 pp. (entre 112 y 224)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA 6 %)	7.388 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.950 Pta.
Por avión:	
Europa	9.450 Pta.
América	10.750 Pta.
África	11.050 Pta.
Asia	12.350 Pta.
Oceanía	12.450 Pta.

Agrupaciones n.os anteriores (Pta. sin IVA 6 %)

Grupo n.os 1 al 11 incl.: 11.664 Pta.
Grupo n.os 12 al 17 incl.: 8.670 Pta.

Suscripción y pedidos:



Apartado 387
08190 SANT CUGAT DEL VALLÈS (Barcelona, España)
Tel.: (93) 674 60 04



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

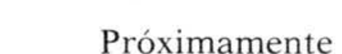
Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96



1.500 pts. incluido IVA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA



Próximamente

Homenaje a Julio Caro Baroja

Colaboran, entre otros:

Francisco Gutiérrez Carbajo, Antonio Carreira, Antonio Domínguez Ortiz, José Manuel Cuenca Toribio, Enrique Gil Calvo, Joaquín Álvarez Barrientos, Blas Matamoro, Carmen Ortiz, Jokin Apalategui, Francisco Castilla, María Beguiristain, F. Díaz Esteban y Miguel Sánchez Ostiz